This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

CHARLES GOUNOD

SA VIE ET SES ŒUVRES

Digitized by Google

Digitized by Google

LOUIS PAGNERRE

CHARLES GOUNOD

SA VIE

ET SES ŒUVRES

STANFORD LIBRARY

PARIS
L. SAUVAITRE, ÉDITEUR
LIBRAIRIE GÉNÉRALE
72, BOULEVARD HAUSSMANN, 72

1890
Tous droits réservés

Digitized by Google

ML410
.G7P13
Musc

Marseille. — Imprimerie du Journal de Marseille, A. Garry & Cᵉ.

286412

STANFORD LIBRARY

Digitized by Google

PRÉFACE

Charles Gounod a rempli de son nom le monde musical; il est placé au rang des maîtres. On peut dire de lui ce qu'on disait de Rossini : il est entré, de son vivant, dans la postérité.

Et cependant, malgré sa célébrité, Gounod attend encore sa biographie. Les Dictionnaires encyclopédiques ont bien publié quelques détails sur sa vie d'artiste, et donné une analyse succincte de quelques-uns de ses ouvrages; des brochures, notamment les intéressants écrits de MM. Claretie, Comettant et Pougin, ont célébré le talent du compositeur; le nombre des articles de journaux et des comptes rendus consacrés à Gounod est incalculable. Mais un travail d'ensemble, envisageant l'œuvre et la vie du maître depuis ses débuts jusqu'à ce jour, n'a pas été publié. C'est cette lacune que nous essayons de combler.

Gounod a 71 ans, et ses cheveux blancs trahissent seuls son âge. Après sa longue carrière, il est toujours alerte et laborieux. Nous avons de fréquentes occasions de le voir et de l'applaudir soit au Concert, soit au Théâtre, où il aime tant à occuper le pupitre de chef d'orchestre. Là, il se montre plein de verdeur. Son enthousiasme de musicien est toujours le même. Les insuccès, quand il en a, ne l'abattent point. Il reste sur la brèche, et il y mourra.

Gounod a promis, dit-on, d'écrire un jour ses Mémoires, comme avait fait Berlioz. Ce serait une bonne fortune pour le public, car l'auteur de *Faust* ne sait pas seulement faire de la musique, il sait écrire. Il a toutes les

Digitized by Google

aptitudes d'un grand artiste. Si Gounod réalise sa promesse, notre modeste étude disparaîtra devant une autobiographie si intéressante et si curieuse.

En attendant, nous publions le résultat de nos recherches à travers les revues, les journaux et les notices. Le lecteur voudra bien nous excuser, si nous n'indiquons pas toujours les sources auxquelles nous avons puisé. Nous n'avons pas voulu multiplier les notes et les renvois.

Gounod remonte à 1837. C'est l'époque où son nom fut proclamé pour la première fois. Depuis cette date, ce que le maître a écrit de musique religieuse, de musique dramatique, de symphonies, de musique pour l'orphéon, de chœurs, de mélodies, compose une œuvre considérable. On le verra par les détails que nous donnons dans cet opuscule.

Chose qui nous paraît bizarre aujourd'hui ! Les gazettes en 1837 n'étaient pas d'accord sur l'orthographe du nom de Gounod. On le traitait alors comme un inconnu. On écrivait tantôt *Gounault*, tantôt *Gouneau* ou *Gounot !* Le musicien a fait son chemin dans le monde, et l'orthographe de son nom s'est imposée.

Le travail que nous abordons est un sujet délicat, et dont nous ne nous dissimulons pas les difficultés. Les erreurs ou les omissions sont plus saillantes, quand il s'agit d'une célébrité contemporaine. Nous n'avons pas d'autre prétention que de mettre sous les yeux du lecteur des documents contemporains, et de résumer les notices qui ont été publiées sur Gounod. Les erreurs que nous commettrions ne seraient pas de notre fait.

Si dans le cours de notre travail, nous rappelons quelques détails intimes et personnels, nous le ferons avec tout le respect dû à un homme, dont la gloire musicale est une des gloires de notre pays.

Digitized by Google

CHARLES GOUNOD

SA VIE ET SES ŒUVRES

LES COMMENCEMENTS DU MUSICIEN

Le Conservatoire.— Rome.— Les Missions étrangères

Charles Gounod est issu d'une famille d'artistes. Au XVIII[e] siècle, ses ancêtres étaient logés dans la grande galerie du Louvre, en qualité de fourbisseurs du Roi.

Suivant un usage déjà pratiqué sous Louis XIV, l'administration de la maison royale hébergeait, au siècle dernier, soit au Louvre, soit dans d'autres palais, toute une colonie de peintres, de sculpteurs, d'hommes de lettres et d'employés de

Digitized by Google

tous genres. C'est ainsi qu'un brevet de logement aux galeries du Louvre fut accordé, le 25 novembre 1730, à Antoine Gounod, fourbisseur, à la place de Jean-Baptiste Fontenai, peintre fleuriste. Cette pièce figure aux archives nationales sous le numéro O I 1063,p. 281, ainsi qu'un autre brevet de survivance, donné, le 10 juillet 1751, à Nicolas-François Gounod, fils cadet d'Antoine Gounod, fourbisseur ordinaire du Roi, en place de son père (O I 1058 p. 386).

Nicolas François est le grand-père du musicien. Il succéda à son père Antoine, comme fourbisseur ordinaire de S. M., c'est-à-dire qu'il était chargé d'entretenir et de réparer les armes du Roi, parmi lesquelles on comptait de véritables objets d'art. L'emploi n'était pas vulgaire. En 1773, le titulaire signait avec ses camarades du Louvre, tels que Le Roy, A.-J. Aubert, Chardin, Vernet, Loriot, Bailly, Lagrenée, Restout, Rœttiers, d'Anville, Le Bas, de la Tour, du Vivier, Lemoyne, une requête adressée au Contrôleur général des finances, pour que le neveu de François Desportes obtînt un logement au Louvre. Ce détail prouve au moins que Nicolas-François Gounod était en relations avec ses voisins d'atelier, dont les noms ont marqué dans l'histoire de l'art. Nicolas-François Gounod était un armurier fort habile. Son fils François-Louis, élevé au Louvre, fut, dès son enfance, mêlé aux peintres qui habitaient les galeries du Palais. Il se destina à la Peinture, et il entra de bonne heure, à l'école

Digitized by Google

de Lépicié fils, où il devint le camarade de Carle Vernet.

Carle Vernet, âgé de onze ans, écrivait alors la lettre suivante à son père. Ce petit billet, reproduit par le journal l'*Art*, en 1877, ne témoigne pas de bien grandes dispositions pour l'orthographe. Mais l'enfant se rattrapait sur l'art du dessin :

« MON CHER PAPA,

« Je vous écris pour vous informé de la rangement que nous avons fait, Gounod et moi. Nous nous coucheront le soir à 8 h. 1/2. Le matin, nous nous lèveront à 5 heures pour aller chez M. Lépicié à 5 h. 1/2. Nous auront le modèle jusqu'à 8 heures. Le reste du jour, nous dessinerons..... Nous serons six : M. Lépicié, Métivier, Godefroy, Colmart, Gounod et moi. Sa nous reviendra à 3 livres par mois..... »

Voilà de bonnes leçons qui ne coûtaient pas cher. Depuis lors, les prix ont augmenté, et on retrouverait difficilement aujourd'hui les conditions pécuniaires de l'école Lépicié. Le professeur aimait tout particulièrement ses deux petits élèves, Carle et François-Louis, dont il fit le portrait. Charles Gounod conserve précieusement le tableau de Lépicié représentant son père enfant.

François-Louis Gounod fut un peintre de talent. Il obtint le second grand prix de Rome en

Digitized by Google

1783. Il existe de lui une étude à l'école des Beaux-Arts de Paris, et un tableau au musée de Nantes. Il se maria à un âge assez avancé, et c'est de cette union que naquit, le 17 juin 1818, à Paris, Charles Gounod. Le père mourut en 1823, laissant deux fils, dont l'aîné était alors âgé de 15 ans.

Sa veuve restait sans grandes ressources. C'était une femme charmante, pleine d'intelligence et d'énergie. Elle était excellente musicienne, et, si le don d'hérédité n'est pas un vain mot, elle légua à son fils les dispositions les plus heureuses pour la musique.

Après la mort de son mari, Madame Gounod eut recours aux leçons. Elle groupa autour d'elle un noyau d'élèves, grands et petits. Elle ouvrit un cours, et enseigna le piano. La mère sut de bonne heure donner une éducation musicale à son fils Charles. L'enfant lisait la musique, pour ainsi dire, avant de lire les livres. Elle fut son premier professeur, et l'élève profita des bonnes leçons qui lui furent données.

Chaque grand maître dans l'art musical a une légende qui sert de point de départ à sa carrière artistique. Pour ne citer que Mozart, l'enfant prodige distinguait, dès l'âge le plus tendre, les quarts de tons. Ce sont les biographes qui l'affirment. Charles Gounod, à qui l'avenir réservait la plus grande admiration pour l'auteur de *Don Juan*, fit, lui aussi, acte de petit prodige. On dit qu'à l'âge de sept ans, son oreille déjà exercée

Digitized by Google

sentait les modulations. Il avait une prédilection toute marquée pour le mode mineur, chose d'ailleurs naturelle aux enfants ; et, par sa facilité, par ses dispositions, il étonnait les compositeurs qui venaient chez sa mère.

On raconte l'anecdote suivante : élève au collège St-Louis, il s'occupait, dès les classes élémentaires, de composition musicale. Il barbouillait de portées et de notes ses livres et ses cahiers. Je ne sais s'il mettait en musique la grammaire de Lhomond. Toujours est-il que le proviseur, M. Poirson, le fit venir dans son cabinet pour le réprimander et l'engager à ne plus griffonner des choses inutiles. Toutes les remontrances furent vaines. Charles Gounod apprenait très facilement le grec et le latin, mais cela ne l'empêchait pas de se tourner plus volontiers vers l'art musical. Il voulait faire de la musique une étude sérieuse. Il se sentait une vocation. Sa mère s'inquiétait des dispositions de l'enfant qu'elle trouvait dangereuses. Elle pensait, non sans raison, que la carrière artistique ne représente pas toujours un capital pour le compositeur. Elle eut préféré pour son fils une profession moins glorieuse et plus sûre, le notariat !

Gounod notaire ! Gounod dont le père avait été peintre, et dont les ancêtres avaient été élevés dans les galeries du Louvre ! Gounod dressant des actes, procédant aux partages et aux liquidations de successions ! Son inspiration

Digitized by Google

n'était pas là! Il repoussa loin de lui l'idée de devenir officier public, et sa mère, cédant à ses instances, le conduisit chez Antoine Reicha, le célèbre harmoniste, dont les leçons étaient alors très recherchées par tous les musiciens. Elle espérait sans doute que les devoirs de basse chiffrée et la théorie des accords détourneraient l'enfant de la carrière qu'il ambitionnait. Il n'en fut rien.

Tout en continuant ses études littéraires au collège St-Louis, Charles Gounod, aux jours de sortie, se rendait chez l'illustre professeur. Loin de se décourager, il suivit avec le plus grand zèle l'enseignement de Reicha; tant et si bien, qu'au bout de deux années, le maître n'avait plus rien à apprendre à son élève dans la science de l'harmonie.

Allemand d'origine, Reicha s'était installé définitivement à Paris, en 1809, où il ne tarda pas à devenir un professeur très estimé. Il avait été en relations avec Beethoven, et l'amitié qu'Haydn avait eue pour lui était naturellement une recommandation puissante. Il connaissait à fond la musique de chambre composée par Haydn, Mozart, Beethoven, et, comme Reicha était imbu des traditions de l'Ecole allemande, les élèves du Conservatoire de Paris, et les professeurs même, lui demandèrent ses leçons et ses conseils. Habeneck fut un de ses premiers fidèles.

Plus tard, quand il fut professeur au Conservatoire, Reicha compta parmi ses élèves Hector

Digitized by Google

Berlioz qui, dans ses Mémoires, s'exprime ainsi sur son maître :

« Reicha attachait un grand prix à ses connaissances en mathématiques. C'est à leur étude, nous disait-il dans une de ses leçons, que je dois d'être parvenu à me rendre complètement maître de mes idées. Elle a dompté et refroidi mon imagination, qui auparavant m'entraînait follement, et, en la soumettant au raisonnement et à la réflexion, elle a doublé mes forces....»

Et plus loin :

« Reicha semblait aussi peu sensible à l'éloge qu'à la critique. Il ne semblait attacher de prix qu'aux succès des jeunes gens dont l'éducation harmonique lui était confiée, et il leur donnait le soin et toute l'attention imaginables..... Je me rappelle avoir entendu un duo magnifique, plein d'élan et de passion, dans son opéra *Sapho*, qui eut quelques représentations. »

La *Sapho* de Reicha, exécutée à l'Opéra en 1822, n'obtint pas grand succès, et n'eut que douze représentations. Ce fut la dernière tentative de Reicha à l'Opéra. Coïncidence bizarre ! Le professeur de Charles Gounod terminait sa carrière dans l'art dramatique par *Sapho*, alors que l'élève devait plus tard commencer la sienne en traitant le même sujet. Le maître avait eu douze représentations. L'élève n'en eut que six, comme nous le verrons plus loin.

Il n'est pas sans intérêt de dire ici quelques

Digitized by Google

mots sur Reicha (1), dont Gounod, devenu jeune homme, reçut les premières leçons. Or, ce sont les premiers coups qui portent. Gounod était à bonne école ; il avait un professeur qui convenait à sa nature. Reicha, nous l'avons dit, était imbu des traditions de l'école allemande. Il avait été enfant de chœur à Prague, et, comme élève de maîtrise, il avait appris le latin en même temps que la musique. Charles Gounod reçut, dès le principe, les leçons d'un maître, dont les tendances toutes particulières pour l'époque, avaient été fort remarquées, et cet enseignement ne fut pas sans influence sur l'esprit du jeune musicien. C'est Mme Gounod qui avait confié son fils à Reicha. Elle n'eut pas à regretter sa détermination. Elle mourut en 1858, à un âge avancé, quelques jours après la première représentation, au Théâtre Lyrique, du *Médecin malgré lui*.

En 1836, Charles Gounod avait 18 ans. Ses études littéraires étaient terminées, et il était admis au Conservatoire. Il suivit pendant deux ans l'enseignement officiel. Ce n'était pas un débutant, puisqu'il avait été déjà formé aux

(1) Après la mort d'Antoine Reicha, en 1836, un monument lui fut élevé, par souscriptions, au cimetière de l'Est. Sur la liste des souscripteurs figurent les noms de Gounod pour 10 francs, d'Haussmann (le futur préfet de la Seine) pour 10 francs. S. A. R. Mme Adélaïde de France s'inscrivit pour la somme de 50 francs.

Digitized by Google

leçons d'Antoine Reicha. En outre il avait fait ses classes au collège Saint-Louis, et il avait obtenu le diplôme de bachelier ès-lettres. Bien que le discours latin et la fugue d'école, la fugue sévère, aient des affinités et des points de rapport ; bien que la prosodie, la prosodie grecque surtout, ait quelque relation avec le rythme musical, les élèves du Conservatoire ne s'appliquent pas tous aux belles-lettres. Gounod, avec quelques musiciens, avec Halévy, Berlioz et Adam notamment, fait exception. Gounod sait écrire. Il a publié des préfaces, des brochures, et nous aurons occasion de l'envisager comme écrivain.

Au Conservatoire, Gounod, suivit le cours de contrepoint d'Halévy, et le cours de composition de Lesueur. Son éducation musicale commencée par Reicha ne pouvait être continuée sous de meilleurs maîtres.

Halévy faisait partie du corps enseignant depuis 1816. Il avait débuté bien jeune dans le professorat. A 15 ans, il était répétiteur de solfège, aux appointements de 25 francs par mois, et, comme il n'était pas de haute taille, ses élèves avaient soin d'accumuler les grosses partitions sur le tabouret, pour qu'il put accompagner au piano. Depuis cette époque, Halévy avait grandi. Le maître avait gagné ses chevrons comme professeur, et comme compositeur.

Lesueur nous est moins connu. C'était alors une haute personnalité musicale. Il était au

Digitized by Google

Conservatoire depuis 1793. Il avait su conquérir sa place dans le personnel, dès la fondation de notre école de musique. Il avait été maître de chapelle de l'Empereur, et compositeur de la chapelle du Roi. Les révolutions et les gouvernements passaient, sans toucher à sa position. La musique n'est-elle pas au-dessus de la politique ? Lesueur avait dirigé la maîtrise de Notre-Dame, et, selon la règle d'alors, il remplissait ses fonctions vêtu du petit collet. On l'appelait l'abbé Lesueur, bien qu'il n'eut jamais reçu les ordres. C'est ainsi que plus tard on appela son élève, l'abbé Gounod. Gounod connaît à fond les compositions religieuses de son ancien professeur. Il aime à chanter par cœur les fragments de ses œuvres, dont il ne parle qu'avec enthousiasme : « — Les fresques du moyen-âge, dit-il « ou ces mosaïques bysantines d'une si étrange « grandeur, peuvent donner une idée du carac- « tère des œuvres de Lesueur. »

Le maître a été considéré comme un révolutionnaire dans l'art musical. Pourtant Berlioz, dans ses Mémoires, s'exprime ainsi :

« Lesueur était un homme exempt de fiel et de jalousie. Aimant son art, il était dévoué à ses dogmes musicaux que j'ose appeler des préjugés et des folies. »

Berlioz aussi avait été élève de Lesueur, mais celui-là, on le sait de reste, ne fut pas, comme son maître, exempt de fiel. Berlioz nous raconte sur Lesueur l'anecdote suivante :

Digitized by Google

Lesueur s'abstenait soigneusement d'aller aux concerts du Conservatoire, afin de ne pas s'y former une opinion sur Beethoven. Cette opinion il ne voulait pas l'exprimer. Un jour Berlioz décide son maître à assister au concert. On exécutait la symphonie en *ut* mineur.

« C'est inouï, dit Lesueur en sortant du Conservatoire. Cela m'a tellement ému, bouleversé, troublé, qu'en voulant mettre mon chapeau, j'ai cru que je ne pourrais plus retrouver ma tête... »

Le lendemain, l'émotion paraissait calmée.

« C'est égal, disait Lesueur à Berlioz, il ne faut pas faire de la musique comme cela ! »

Après la mort de Lesueur, en 1837, Paër lui succéda le 1er janvier 1838, comme professeur de composition.

Gounod étudia donc quelque temps avec l'auteur du *Maître de Chapelle*, dont les tendances étaient italiennes. Déjà Gounod avait suivi une direction vers l'école allemande avec Reicha, vers l'école française avec Halévy, vers la musique religieuse avec Lesueur. En dehors de ses aspirations purement personnelles, ses professeurs avaient pu l'initier à tous les genres.

En 1837, Gounod se présenta au concours de l'Institut pour le grand prix de Rome. Cinq can-

Digitized by Google

didats avaient été admis, après l'examen préparatoire, à prendre part au concours. Voici l'ordre de réception : Deldevez, Gounod, Placet, Chollet et Bessozzi. Le sujet à mettre en musique était une scène lyrique intitulée : *Marie Stuart et Rizzio*. Les paroles étaient de Léon Halévy. D'après les journaux de l'époque, la poésie se faisait remarquer par un style vif, animé, et fort bien coupé pour la musique. Le résultat du concours fut proclamé le 27 mai. Bessozzi obtenait le premier prix. Deux seconds grands prix étaient accordés, le premier à Chollet, le second à Gounod. C'était un succès, car s'il n'arrivait qu'au troisième rang, Gounod obtenait d'emblée un prix au concours. Quelques mois après, le 23 novembre 1837, à la réouverture des concerts de l'Athénée musical, on exécutait un fragment d'une symphonie du lauréat :

« Le *Scherzo*, disait le journal *Le Ménestrel*, promet un véritable talent pour traiter le genre élevé. »

Ce fut la première fois qu'une œuvre de Gounod fut exécutée en public.

Au concours de 1838, le nom de Gounod ne figure pas parmi les Lauréats. Le 2 juin le premier grand prix de Rome était décerné à Bousquet, le premier second prix à Deldevez, et le second à Dencla.

Le 29 octobre de la même année, jour de l'anniversaire de la mort de Lesueur, on exécuta en

Digitized by Google

grande solennité, à Saint-Roch, une messe composée par les élèves du maître. Parmi les morceaux figurait un *Agnus Dei* de Gounod.

Enfin, l'année suivante, en 1839, Gounod remporta le premier grand prix. Ses concurrents étaient : Deldevez, reçu le premier à l'examen préparatoire, Roger, A. de Garaudé et Bazin. Le sujet était une scène lyrique intitulée *Fernand*, du comte de Pastoret. Trois personnages y figuraient. C'était une innovation, car, jusqu'alors, les cantates du concours n'avaient été qu'à une ou deux voix, avec accompagnement de petit orchestre. Gounod réunit en sa faveur 25 suffrages sur 27 votants. Deux membres de l'Institut lui refusèrent leurs suffrages. Ces deux juges récalcitrants n'étaient probablement pas membres de la section de musique. François Bazin eut le second grand prix.

Les candidats qui prirent part aux concours définitifs en même temps que Gounod pendant les années 1837, 1838, 1839, furent :

Deldevez, appelé plus tard à diriger l'orchestre de la Société des Concerts, auteur de savants ouvrages sur la musique ; — François Bazin, qui, devenu professeur au Conservatoire, écrivit un traité d'harmonie, et composa *Le voyage en Chine*, opéra-comique dont le succès fut, en grande partie, dû à la collaboration de Labiche pour les paroles ; — Charles Dancla, aujourd'hui un des doyens de l'enseignement du violon au Conservatoire ; — A. de Garaudé, fils de l'auteur

Digitized by Google

d'une méthode intitulée : *L'harmonie rendue facile*, comme si l'harmonie, cette science ardue et compliquée, pouvait être apprise en quelques leçons ; — Bousquet, qui fut obligé, un moment, pour éviter la misère, de jouer de l'alto dans un orchestre de danse ; — Chollet, un organiste ; — Bessozzi, pianiste compositeur, — et Roger.

Il suffit de mentionner ces quelques noms pour montrer à quel degré Gounod devait l'emporter sur ses concurrents dans la composition musicale. Nous savons maintenant quelle part prépondérante l'avenir lui réservait dans la carrière artistique.

Peu de temps après avoir obtenu le premier grand prix, le lauréat partait pour Rome et s'installait d'abord à la villa Médicis.

« C'est pendant son séjour en Italie, a écrit Adolphe Adam, que Gounod sentit en lui le germe d'idées religieuses, auxquelles ne furent sans doute pas étrangères son admiration pour le R. P. Lacordaire, et les fréquents entretiens qu'il eut avec lui. »

Gounod avait pu, avant son départ, entendre à Paris les admirables sermons que le P. Lacordaire avait prononcés à Notre-Dame, pendant le carême de 1838. Ces prédications d'une grande hardiesse avaient fait sensation. Le clergé s'en était ému, et le religieux avait quitté Paris, pour entrer, à Rome, au couvent de la Minerve.

Digitized by Google

C'est là, en 1840, que Gounod retrouvait le célèbre dominicain, ancien avocat à Dijon, à la fois prêtre et homme du monde, dont la parole éloquente et persuasive était bien faite pour impressionner vivement l'esprit du jeune homme. Gounod eut alors la résolution sincère d'embrasser l'état ecclésiastique. Trouvant le séjour de la villa Médicis parfois trop bruyant, il se réfugia dans une retraite non prévue par les règlements de l'Académie; il entra pendant quelque temps au séminaire de Rome, pour se préparer à sa nouvelle carrière, et aussi pour travailler dans le calme et le silence.

Singulière nature, mêlée d'art et de mysticisme ! Exemple peut-être unique donné par un lauréat de l'Institut, touché par la grâce, et flottant par la pensée entre le sacerdoce et la vocation de musicien !

A Rome, Gounod eut en quelque sorte un pied dans le séminaire, et l'autre, le pied droit, dans le monde. Nous le retrouverons dans la même alternative, mais le pied droit l'emportera toujours.

Dans cette disposition d'esprit, la Musique religieuse était naturellement sa principale occupation. Il composa pour l'Eglise, entassant ainsi de précieux matériaux qu'il utilisa plus tard. Il étudia avec acharnement les œuvres des grands maîtres, celles de Palestrina et de Bach surtout. Parmi ses premières compositions, citons une messe à trois voix, avec accompagnement d'orchestre et solos

Digitized by Google

pour contralto et ténor, dont le manuscrit inédit est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette messe fut exécutée à Rome le 1er mai 1841 à l'église Saint-Louis des Français, à l'occasion de la fête du Roi Louis-Philippe. Les anniversaires politiques, sous tous les gouvernements, ont au moins cela d'utile qu'ils offrent quelques débouchés à la production musicale.

Bien que séduit par le genre religieux, Gounod, à Rome, ne composa pas uniquement pour l'Eglise. Il composa aussi, et peut-être à son insu, pour le monde, où n'était pas sa pensée. C'est à l'âge de 22 ans qu'il écrivit *le Soir*, *le Vallon*, *Jésus de Nazareth*, ces belles mélodies empreintes d'un sentiment religieux ou contemplatif. Il composa encore à Rome *le Printemps*, fraîche inspiration où se révèle si nettement l'entraînement de la jeunesse. Entre *le Printemps* et les cantilènes que nous venons de citer, il y a un contraste. On semble voir, ou plutôt sentir, la lutte qui s'opérait alors dans la pensée du compositeur, hésitant entre l'autel et la carrière musicale. Ces charmantes cantilènes font partie du premier recueil de ses mélodies. Ce sont de petits chefs-d'œuvre, dont l'interprétation vraie est si difficile, et qui se chantent, ou plutôt se déchantent aujourd'hui dans tous les salons. Gounod a pu faire aussi bien. A-t-il fait mieux? Ces mélodies, à elles seules, suffiraient à illustrer un musicien.

Gounod avait fini son temps, c'est à-dire ses

Digitized by Google

deux années de séjour obligatoire à Rome ; mais, avant de rentrer à Paris, il était tenu de voyager pendant une année en Allemagne. Ainsi le voulait le règlement, qui depuis a été modifié. Cette excursion, sans itinéraire de rigueur, avait, en 1843, sa raison d'être et son utilité. Elle permettait au musicien d'entendre, à l'étranger, des chefs-d'œuvre alors presque ignorés en France. A cette époque, les relations artistiques entre les différents pays ne s'échangeaient pas commodément. Elles étaient relativement restreintes. A part quelques brillantes exceptions, les virtuoses pianistes étaient les principaux voyageurs de commerce dans le monde musical. Les pluies de notes, les traits rapides, les tours de force sur le clavier étaient partout bien accueillis. Cette sorte de voltige, quoique un peu passée de mode, dure encore, et l'on ne peut prévoir, hélas ! les temps heureux où elle disparaîtra complètement. Quant aux œuvres symphoniques, et aux œuvres de musique de chambre, elles ne passaient pas aussi facilement la frontière. Mendelssohn n'était guère connu à Paris que d'une élite de musiciens. Gounod entendit en Allemagne les compositions de ce grand maître et il en reçut une profonde impression. Il trouvait là un modèle et un guide. Il s'identifia sur bien des points à Mendelssohn qu'il a imité souvent et auquel il a beaucoup emprunté. Il pouvait puiser à moins bonne source.

Dans le cours de son voyage, Gounod séjourna

Digitized by Google

quelque temps à Vienne, où il fit exécuter, sous sa direction, le 2 novembre 1843, à l'église St-Charles, une œuvre qu'il avait composée à Rome. C'était une messe de *Requiem*, messe solennelle à plusieurs voix, sans accompagnement, écrite dans le style de Palestrina. Voici le compte rendu qui fut alors envoyé de Vienne à un journal de Paris :

« Le Jour des Morts on a exécuté à l'église St-Charles un *Requiem*, œuvre récente de M. Charles Gounod. Non seulement on reconnaît dans cette composition, un talent musical fort honorable, qui a déjà obtenu par son assiduité et son expérience un haut degré d'indépendance; mais encore on y voit une compréhension grande et tout individuelle, qui, dans le sentiment de ses forces, s'écarte des voies usitées pour se créer de nouvelles formes. L'harmonie surtout est souvent d'une hardiesse aussi surprenante qu'heureuse. Dans la partie mélodique il y a des choses qui touchent et impressionnent vivement, qui dénotent une grandeur de conception devenue très rare de notre temps, et qui se gravent dans l'âme d'une manière ineffaçable, des choses qui feraient honneur à tout musicien et qui semblent indiquer un grand avenir. »

Ces paroles prophétiques étaient de nature à encourager le jeune musicien. Cependant, à son retour à Paris, il essaya vainement de faire publier ses compositions. Il présenta à deux éditeurs, le *Vallon*, le *Soir*, *Jésus de Nazareth*, le *Printemps*; ces beaux chants écrits à Rome, et dont la popularité est aujourd'hui universelle. Non seulement il offrit gratuitement ces mélo-

Digitized by Google

dies aux éditeurs, mais il les leur chanta. Que fallait-il de plus pour les décider et les convaincre ?

Gounod, on le sait, est un délicieux ténor, un maître dans l'art de dire. Sa voix, sans grand volume, est d'un charme exquis.

« Gounod, écrivait M.Claretie en 1875, mérite plus que personne le nom de chanteur. Il séduit, il conquiert. Il a en lui cette puissance magnétique de cette musique caressante qui est la sienne. Grand, le corps d'apparence solide, mais le front ravagé, chauve, la bouche légèrement tordue, sous sa longue barbe blanche, — tel que l'a sculpté Carpeaux — l'œil bleu, profond, fixe, l'œil visionnaire, ou plutôt du voyant, dès que cette physionomie tout à fait supérieure se montre, on reconnaît un homme. Puis, si la main de cet homme se tend vers vous avec une pression cordiale, si l'on pénètre, fut-ce pour un moment, dans l'intimité de cette nature d'élite, on est en quelque sorte pénétré par le charme d'une voix douce, insinuante, enveloppante, mise au service d'une causerie qui étincelle... »

Et M. Claretie ajoute qu'après avoir entendu Gounod chanter au piano, des fragments de *Polyeucte*, un frisson d'admiration profonde lui parcourut tout le corps.

M. Claretie frissonna donc dans tout son être, à la voix de Gounod, âgé de 57 ans. Il n'en fut pas de même pour les éditeurs. Quand le musicien, à son retour de Rome, vint leur chanter ses mélodies, il était jeune, il avait une charmante tournure avec ses cheveux blonds, tel que l'a

Digitized by Google

dessiné Ingres à Rome, dans un délicieux portrait reproduit, en 1877, par le journal l'*Art*. Sa voix était plus fraîche qu'en 1875, son accent plus convaincu. Eh bien ! les éditeurs restèrent froids et dédaigneux. Ils répondirent par cette phrase invariable : « — Très joli ! très joli ! mais » c'est d'un style trop élevé. Ça ne se vendrait » pas ! » Peut-être avaient-ils raison. Le nom de Gounod n'était pas connu, la vente aurait été difficile. Il ne faut pas trop incriminer les éditeurs de ce refus... Que voulez-vous ! Ces messieurs sont gens de commerce. Ils craignent ce qu'en terme de librairie on appelle *le bouillon*. S'ils voulaient faire toujours de l'art, rien que de l'art, leurs magasins se fermeraient vite. Ils sont obligés de songer à la question commerciale, et de se soumettre au goût du public. Pour eux, l'œuvre ne doit avoir de valeur que par la vente, et il en est en musique comme en littérature. Que deviendrait une librairie qui se consacrerait uniquement à éditer des poésies, surtout les poésies qui se fabriquent aujourd'hui ?

Gounod ne pouvant publier ses mélodies, s'appliqua de nouveau à la musique d'église. Il revint à ses *Premiers Amours*. Ses compositions religieuses, son séjour au séminaire de Rome lui avaient déjà créé une certaine notoriété dans le clergé de Paris. C'est alors que le curé des Missions étrangères lui offrit une place de maître de chapelle et d'organiste dans sa petite église. Gounod accepta, à condition qu'il règnerait en

Digitized by Google

souverain dans ses fonctions de maître de chapelle :

« Vous à l'autel, Monsieur le curé, et moi à l'orgue. »

L'entente fut conclue.

La petite église est une des dépendances du séminaire des Missions étrangères, situé rue du Bac. Le séminaire est ancien. Son nom indique son but. Il a été fondé pour former un clergé habile, courageux et intelligent, chargé d'aller propager au loin la religion catholique. Bien avant notre entreprise Tonkinoise, ce séminaire avait envoyé des missionnaires dans cette colonie aussi inutile que lointaine. L'église est ancienne, comme l'établissement. C'est une succursale de la paroisse St-Thomas d'Aquin. Lorsque Gounod entra en fonctions, elle se composait d'une chapelle supérieure et d'une chapelle basse. C'est là que pendant cinq années environ, le lauréat de l'Institut vécut presque retiré du monde, oublié, mais attentif et laborieux. Là, il travaillait avec acharnement, comme il l'avait fait à Rome, dans le calme et le recueillement. Il avait alors pour camarade l'abbé Gay, un abbé musicien, avec lequel il a conservé les relations les plus cordiales. Bientôt son imagination s'enflamma de nouveau pour le sacerdoce. Il fut admis comme externe au séminaire des Missions, et il suivit assidûment le cours de théologie. Il aimait à lire les œuvres des Pères de l'Eglise, qu'il annotait. Les sermons en latin de saint Léon et de saint Bernard lui sont

Digitized by Google

restés chose familière. Dans la maison, où on le considérait plus qu'un novice, on ne l'appelait que Monsieur l'Abbé, et, en février 1846, les journaux publiaient l'entrefilet suivant :

« M. Charles Gounod, grand prix de l'Institut, vient d'entrer dans les Ordres. »

La nouvelle était inexacte. Gounod n'a même pas reçu les ordres mineurs, comme on l'a prétendu. Ce qui est vrai, c'est qu'il se préparait, non sans hésitation, à embrasser l'état ecclésiastique. Il restait indécis sur sa vocation. Déjà il portait la longue robe et le costume du Séminaire des Missions, et, suivant le témoignage de M. Arthur Pougin, ceux qui le voyaient étaient frappés de ses allures mystiques et austères. Son abord, son maintien faisaient prévoir une résolution inébranlable.

Tout en s'initiant aux dogmes et à la théologie, Gounod ne renonçait pas à la musique. A l'église, il était à la fois maître de chapelle, organiste, et premier ténor. Jamais les fidèles des Missions étrangères n'entendirent une voix plus séduisante. En dehors des offices, il continuait à étudier les grands maîtres, sans rester indifférent aux œuvres contemporaines, notamment aux compositions de Schumann qui commençaient à se faire jour, et qui agitaient, en Allemagne, le monde musical. Il se tenait au courant, et suivait avec attention les luttes que

Digitized by Google

provoquaient les ouvrages de Berlioz. Il composa, aux Missions, beaucoup de musique religieuse, des motets, des messes, des chœurs avec accompagnement d'orgue. Beaucoup de ces compositions n'ont pas été retrouvées. En 1846, l'éditeur Richault avait publié une série de chœurs intitulée : Offices de la semaine sainte par l'*abbé Gounod*. M. Julien Torchet, dans une chronique parue au *Musée des familles*, en 1884, dit avoir vu un *Salve regina*, composé par l'*abbé Gounod*. Une lithographie représentait, sur la couverture, l'auteur revêtu d'une soutane, le rabat au cou, la figure imberbe, les cheveux presque ras.

Ce travail opiniâtre, cette étude ardente, poursuivie, pour ainsi dire, sous le cloître, et embrassant l'art musical au point de vue de l'Eglise et du monde, eut nécessairement une grande influence sur le talent de Gounod, qui se créa ainsi un tempérament de musicien tout individuel.

Quels sont les motifs qui lui firent abandonner les Missions étrangères, et pourquoi renonça-t-il à l'état ecclésiastique ? Nous en rechercherons la cause dans les journaux de l'époque, bien qu'ils ne s'étendent pas beaucoup sur ce sujet d'ordre tout intime. Si nous insistons sur ce point délicat, c'est pour nous applaudir de la décision définitive prise par le musicien. Gounod, dès son enfance, avait été destiné au notariat, qu'il avait répudié. Il eut fait un mauvais notaire. Dans les ordres, eut-il illustré le clergé, comme il a illustré

Digitized by Google

l'art musical ? Il est permis d'en douter. Sa nature indépendante ne pouvait se plier aux exigences de la vie régulière et du cénobitisme. Tel est l'avis d'Adolphe Adam, auquel nous empruntons ces lignes écrites avec quelque malice :

« Lorsqu'il lui fallut astreindre son indépendance à toutes les rigueurs de la règle ecclésiastique, le jeune néophyte comprit toute la grandeur du sacrifice qu'il était prêt de commencer. Il eut le courage de revenir en arrière, sans rien perdre de ses convictions. Il comprit que plus elles étaient sincères, plus il importait de n'entreprendre que ce qu'il était en état de continuer, et il rentra franchement dans la vie artistique. »

Mais un motif plus puissant encore que la crainte de défaillir, une femme, vint soustraire Gounod aux claustrations du séminaire.

« M. Gounod, dit Scudo dans la *Revue des Deux-Mondes*, a longtemps hésité entre la voie du siècle et celle du sacerdoce, qu'il faillit embrasser, si une femme d'esprit et une artiste d'un grand mérite, qui s'intéressait à son avenir, n'eût fait ouvrir brusquement les portes de l'Opéra à son premier ouvrage, à *Sapho*. »

C'est en effet Madame Viardot qui décida le jeune musicien, nous allions dire le jeune abbé, à rentrer dans la vie mondaine et artistique. Elle avait entendu quelques-unes de ses compositions, et elle ne cachait pas son admiration. Madame Viardot avait un orgue dans son salon. Peut-être Gounod lui avait-il chanté lui-même ces adorables mélodies *Le Printemps*, *Le Soir*

Digitized by Google

que les éditeurs avaient dédaignées quelques années auparavant. La grande artiste comprit tout de suite le musicien, et lui fit entrevoir, non pas Satan, mais l'Opéra avec ses pompes et ses œuvres.

Par ses brillants succès au théâtre, par le souvenir de sa sœur, la Malibran, et enfin par la haute autorité de son talent et de son esprit, Madame Viardot, née Pauline Garcia, s'était fait dans le monde musical une situation éminente. Son influence à l'Opéra était toute puissante. Gounod ayant eu l'honneur et la bonne fortune de lui être présenté, elle lui donna ses conseils, son appui, ses encouragements. C'est Madame Viardot qui a fait éclore la véritable vocation de Gounod, c'est elle qui a prononcé la phrase prophétique : *Tu Marcellus eris*.

Le coup fut décisif. Gounod, comme le docteur Faust, avait eu une vision. Il jeta le froc aux orties. Grâce à Madame Viardot, il fut chargé de la partition d'un opéra dont Emile Augier ferait le livret. Madame Viardot avait promis d'interpréter le principal rôle.

Déjà, quelques fragments de Symphonie exécutés dans les concerts, avaient valu à Gounod une certaine notoriété. Enfin, M. Hullah, par l'entremise de Louis Viardot, alors à Londres, avait compris dans le programme d'un concert donné à Londres le 15 janvier 1851, à Saint-Martin Hall, quatre morceaux du jeune musicien. A cette occasion, différents articles

Digitized by Google

parurent dans les feuilles anglaises, notamment dans l'*Athenæum* du 18 janvier 1851. Cet article fut reproduit dans les journaux de Paris.

Le voici presque en entier :

« Mercredi soir, à Saint Martin-Hall, on a exécuté quatre morceaux de la composition de M. Gounod. Nos souvenirs de critique ne nous rappellent aucun début fait dans de semblables circonstances : une musique entièrement nouvelle d'un compositeur entièrement nouveau, devant un auditoire composé presque entièrement d'artistes musiciens nationaux ou étrangers, parmi lesquels à peine quelques-uns pouvaient avoir quelque bienveillance. Le succès a été complet et décisif, et, comme le disait près de nous un vétéran de l'art musical, plus habitué à donner son attention que ses éloges : il marque le commencement d'une carrière en musique. Des quatre compositions soumises au jugement du public, nous ne parlerons que des trois avec accompagnement d'orchestre...

« Le *Libera me*, chœur final d'un *Requiem*, est sévère, digne et solennel. Il offre entre autres choses sur le verset *Requiem æternam* une combinaison de voix qui est à la fois neuve, grandiose et saisissante.

« Le *Sanctus*, fragment d'une messe, composition plus longue et plus importante, est le morceau qui a définitivement assuré le succès de M. Gounod... Il commence par un solo de ténor, dont la mélodie est répétée par l'orchestre, le chœur l'accompagnant. Puis, la seconde partie du solo est suivie d'un crescendo admirablement conduit, qui ramène le thème primitif, exécuté cette fois par la masse de l'orchestre et des chœurs, dans un *tutti* pompeux et éclatant... Au *Sanctus* succède un mouvement de fugue bref, clair et nourri sur l'*Hosannah !* Le *Benedictus* pour soprano solo, accompagné de l'orgue, et répété par le chœur, est écrit dans le vieux style du chant grégorien. Pour revenir aux idées musicales de ce

Digitized by Google

morceau, nous n'avons pas souvenir d'une mélodie plus suave, plus simple et plus élevée que celle du *Sanctus*. A la plénitude de la beauté mélodique, s'unissent une ferveur et une dignité religieuses qui rendent le chant tout à fait inapplicable à un sujet profane.....

« La dernière composition, *Pierre l'Ermite*, pour voix de basse, avec marche et chœur, est une scène dramatique non moins remarquable dans son genre, par la noblesse de la mélodie et la grandeur de l'effet.... Nous présageons pour M. Gounod une carrière peu commune. Car s'il n'y a pas dans ses œuvres un génie vrai et neuf, il nous faut retourner à l'école, et rapprendre l'alphabet de l'art et de la critique. »

Ces éloges enthousiastes, inspirés sans doute par une voix amie, étaient aussi sincères que justes. Leur importance est dans leur date et dans la compétence même du critique. M. Louis Viardot était un écrivain d'une grande autorité, et cet article, quoique non signé, lu fut justement attribué. Il produisit une certaine sensation dans le monde des artistes. Nous l'avons inséré presque en entier, parce que les œuvres de Gounod données au concert de Londres, ont été souvent, et pendant plusieurs années exécutées à Paris aux concerts de l'*Athénée musical*, de *Sainte-Cécile* et des *Jeunes Artistes*.

Gounod était allé à Londres pour assister au concert de Saint-Martin Hall. Il revint bien vite à Paris, où l'attendaient les répétitions de son opéra *Sapho*. Sa carrière commençait pour le public.

Digitized by Google

Digitized by Google

LES PREMIÈRES ŒUVRES DRAMATIQUES

Sapho. — Ulysse. — La Nonne Sanglante.

SAPHO

Emile Augier, l'auteur du livret de *Sapho*, fut nommé membre de l'Académie française en 1858. Il venait s'asseoir dans le fauteuil occupé jadis par Boileau, et l'on peut dire que le fauteuil ne dérogeait pas, car Augier s'était révélé au monde littéraire par des œuvres éclatantes. En 1851, il avait déjà fait représenter, à l'Odéon, *la Ciguë*, et, au Théâtre Français, quatre autres pièces en vers : *l'Homme de bien*, *l'Aventurière*, *Gabrielle* et *le Joueur de flûte*.

Sapho vint ensuite. C'est le seul livret d'opéra qu'ait écrit Emile Augier. Des vers d'Augier, de la musique d'un jeune compositeur, et Madame Viardot jouant le principal rôle ; vous jugez s'il y avait là de quoi exciter la curiosité du public.

Digitized by Google

Rappelons, dans une analyse sommaire, le sujet de l'opéra : Le drame se passe dans la fameuse île de Lesbos, à Mytilène, où règne le tyran Pittacus. Pittacus est un très doux et très honnête tyran, puisqu'il fut mis au rang des sept sages de la Grèce. Cela n'empêche pas le poète Alcée, Pythéas et Phaon d'organiser une conspiration contre lui. Les conspirations, au théâtre, n'offrent pas toujours grand intérêt, mais elles fournissent au musicien un élément choral. Il y a nécessairement un chœur de conspirateurs, et cela donne le champ libre à la composition.

Sapho, célèbre par ses poésies, célèbre aussi par quelques petits méfaits inutiles à spécifier, aime passionnément un des conjurés, Phaon, un véritable Adonis que la courtisane Glycère aime également et de la même ardeur. Au complot politique viendra se mêler une autre intrigue inspirée par l'amour.

Pythéas, de son côté, est pris d'une folle passion pour Glycère. Comme conspirateur il est d'accord avec Phaon, mais, en amour, Phaon est son rival. C'est un véritable enchevêtrement de flammes amoureuses. Pythéas veut se débarrasser de Phaon, et Glycère de Sapho. Pythéas et Glycère s'unissent donc pour inventer un stratagème qui forcera Phaon à quitter l'île de Lesbos. Ce stratagème réussit.

Au troisième acte, le théâtre représente le promontoire escarpé de Lesbos que domine un immense rocher (décors de Séchan et Despléchin).

Digitized by Google

Le complot politique a été découvert, et les conjurés sont proscrits. Ils sont réunis, et maudissent Sapho, qui, dans leur croyance, les a trahis et dénoncés. Erreur ! Sapho est innocente. Sapho a entendu les imprécations de Phaon, de celui qu'elle aime, et elle ne veut pas survivre à sa douleur. Les conjurés ont quitté la scène, quand un jeune berger descend de la montagne et chante une délicieuse mélodie accompagnée du hautbois et du tambourin :

Broutez le thym, broutez mes chèvres,
Le serpolet avec le thym.
La blonde Aglaé de ses lèvres
Toucha les miennes ce matin.....

Cette chanson d'amour, calme et tranquille, contraste avec la fiévreuse agitation de Sapho. Le dénouement est connu ; c'est le saut du rocher de Leucate. Sapho prend sa lyre, et, après les strophes finales (*O ma Lyre immortelle*), elle se précipite dans la mer.

Cette triste aventure avait déjà été mise en musique. Au XVII[e] siècle, Sapho avait été représentée dans quelques entrées d'opéras-ballets. Plusieurs opéras allemands, italiens et français furent composés sur ce sujet, notamment la *Sapho* de la comtesse de Salm, mise en musique par Jean-Paul Martini, et jouée plus de cent fois, en 1794, au théâtre Louvois. Il faut citer aussi la *Sapho* de Reicha représentée, en 1822, dans la

Digitized by Google

salle de la rue Le Peletier avec Adolphe Nourrit dans le rôle de Phaon, et Mme Dabadie dans celui de Sapho. Il y eut encore une *Sapho* de Pacini, au Théâtre Italien, en 1842.

Sans nul doute, le meilleur livret sur Sapho est celui d'Emile Augier. Les critiques cependant ne firent pas faute. Si la poésie était charmante, l'action était nulle et sans intérêt. Pouvait-on faire mieux sur un sujet dont le suicide par amour constitue la seule situation dramatique? La conspiration contre Pittacus n'avait pas réussi à corser le poème.

Gueymard (ténor) remplissait le role de Phaon; Marié (baryton) celui d'Alcée; Brémond (basse) celui de Pythéas; Mme Viardot, celui de Sapho, et Mlle Poinsot (soprano) celui de Glycère.

Aymès chanta les couplets du pâtre. Artiste inconnu jusqu'alors, il cumulait l'emploi de tenorino à l'Opéra, avec le commerce de comestibles, place de la Madeleine. Le succès qu'il obtint sur le promontoire de Leucate, lui fit abandonner la vente des denrées, et dès lors il se consacra à l'art du chant.

Les trois actes de *Sapho* se divisaient ainsi :

Premier acte : Introduction et Marche. — Chœur : *O Jupiter*. — Romance de Phaon. — Chœur : *Voilà Sapho !* —Quatuor.—Chœur : *Salut Alcée.*— Ode de Sapho : *Héro sur la tour solitaire.*— Final.

Deuxième acte : Chœur et scène : *Gloire à Bacchus.* — Serment : *Oui ! jurons tous.* — Duo

Digitized by Google

bouffe (Glycère et Phytéas). — Cantilène de Sapho : *Ma vie en ce séjour.* — Duo (Glycère, Sapho).—Trio : (Glycère, Sapho, Phaon).

Troisième acte : Scène et air : *J'arrive le premier* (Phaon).— Chœur : *Adieu Patrie.* —Chanson du pâtre.—Stances de Sapho.

La première représentation eut lieu le 16 avril 1851. Elle était attendue par tous les dilettanti, car on avait fait les plus grands éloges de la partition. On avait même dit que l'œuvre de Gounod constituait une révolution dans le drame musical. Aussi la salle de l'Opéra était-elle brillamment occupée par toutes les illustrations des lettres et des arts. Pendant les entr'actes, les conversations, les discussions même étaient fort animées. Louis Lacombe, auteur lui aussi d'une *Sapho* (1), et auteur inspiré, a raconté le fait suivant : Auber, adossé à une colonne, paraissait pensif, et réservé.

« Eh bien ! maître, lui dit Lacombe, comment » trouvez-vous l'œuvre de Gounod? — Ça man- » que d'airs, répondit sèchement l'auteur de *Fra-* » *Diavolo.* »

Gounod était un nouveau venu en musique. Son succès ne fut pas éclatant. Les comptes-

(1) Symphonie avec chœurs et soli, œuvre grandiose, classée la première au grand concours de l'Exposition de 1878, exécutée le 10 juin dans la salle du Trocadero, reprise au Conservatoire, où elle fait partie du répertoire de la Société des concerts.

Digitized by Google

rendus de la presse firent certaines réserves sur la partition, tout en adressant des éloges au jeune compositeur. Les débuts de Gounod ne sont pas chose indifférente, et nous passerons en revue quelques-uns des principaux feuilletons parus en 1851 :

Les Lundistes, pour la plupart, approuvent l'introduction, le premier chœur : *O Jupiter* ! et la romance de Phaon : *Puis-je oublier.*

« L'introduction, dit Berlioz, est d'une belle physionomie antique, où l'on retrouve malheureusement une trop forte réminiscence de la marche d'*Alceste*. »

Glück hantait toujours et partout l'esprit de Berlioz.

Le quatuor n'avait pas plu aux critiques. Les uns le trouvaient trop écourté, les autres en contestaient la valeur musicale. L'ode de Sapho : *Héro, sur la tour solitaire,* qui n'est autre chose que la mélodie : *La nuit ramène le silence (Le soir)* adaptée à l'opéra, fut louée presque unanimement, sans toutefois provoquer un vif enthousiasme. On aimait moins l'air de bravoure qui suit, et qui probablement avait été demandé par M^me^ Viardot. Mais le final du premier acte obtint tous les suffrages. On le trouva digne des plus grands maîtres.

Tout le second acte, à l'exception de la cantilène de Sapho, parut faible à la critique. Les deux duos et le trio final n'avaient pas produit d'effet.

Digitized by Google

Le troisième acte est l'objet d'éloges unanimes.

« — J'adore ce troisième acte, dit Berlioz, et je le reverrai aussi souvent que je le pourrai, tant qu'il sera bien exécuté. C'est une large et poétique conception. Si les deux premiers actes étaient égaux en valeur au troisième acte, M. Gounod eût débuté par un chef-d'œuvre. »

En résumé, les journaux indiquent le final du premier acte et la chanson du pâtre comme les deux morceaux qui ont produit le plus d'impression sur le public de la première représentation.

C'est aussi l'opinion qu'émet Adolphe Adam, dans son compte rendu du journal l'*Assemblée Nationale*. Pauvre Adam ! Ruiné par son entreprise de théâtre lyrique, harcelé par ses créanciers, l'auteur du *Chalet* était, à cette époque, dans une misère absolue. Un ami, Zimmermann, le futur beau-père de Gounod, lui avait apporté deux cents francs pour les obsèques de son père, dont il ne pouvait payer les frais. Adam était obligé pour vivre d'écrire dans les journaux. Il en était réduit à grignoter, par-ci, par-là, un feuilleton de cinquante francs.

Mais Adam avait une grande sérénité d'esprit. Sa critique était consciencieuse, et son feuilleton sur *Sapho* est une page intéressante que nous croyons devoir reproduire en grande partie :

« Les études sérieuses de M. Gounod, écrit Adolphe Adam, devaient lui faire trouver de l'attrait à un sujet

Digitized by Google

se rattachant à l'antiquité si délaissée de nos jours. Son admiration pour Gluck et les maîtres anciens, dont le premier de ses professeurs était idolâtre, lui fit concevoir sans doute la pensée de faire revivre, en le modernisant, le système de la déclamation musicale adopté par l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée*. Aussi se trompe-t-on, en annonçant que la musique de M. Gounod pouvait être le signal d'une révolution. Tout ce qu'elle pouvait produire c'était une réaction, et peut-être une *restauration*. D'après cela, il devient assez difficile de juger la musique de M. Gounod. Faut-il la prendre au point de vue ancien ou moderne ? Nous regardons aujourd'hui comme une qualité ce que les maîtres regardaient autrefois comme un défaut. La musique pour eux existait dans les chœurs, dans les airs, dans tout ce qui préparait une situation. Mais dès que cette situation arrivait, la musique cessait pour faire place au chant déclamé. Aujourd'hui nous faisons le contraire. Quand la situation commence, nous entonnons le morceau de musique...

« C'est à peu près le premier de ces deux systèmes qu'a suivi M. Gounod. Ce qu'il a le mieux réussi, ce sont les morceaux pour ainsi dire hors d'œuvre. Ceux où domine la situation (et la situation ne se présente pas fréquemment dans le livret), ceux-là laissent toujours quelque chose à désirer, non par impuissance, j'en suis convaincu, mais par l'emploi de formes dont nous sommes déshabitués, et auxquelles je doute que notre éducation musicale puisse revenir. (Ne jamais prophétiser sur l'art dramatique).

« Quand j'ai dit que *souvent* chez M. Gounod la musique cessait avec la situation, je me suis bien gardé de dire *toujours*, car il y a dans le trio du deuxième acte un *Andante* excellent. C'est celui où Phaon chante : *O douleur qui m'oppresse*. A la bonne heure ! Cette fois M. Gounod a été parfaitement inspiré.

« Après avoir exposé ce que je pense être la partie

Digitized by Google

faible de l'œuvre, je dois signaler les éminentes qualités qui distinguent le jeune compositeur. Disons d'abord qu'il a une excessive clarté, tant dans son instrumentation qu'on pourrait désirer plus brillante et plus sonore, que dans la manière dont les voix sont disposées....

« L'introduction qui sert d'ouverture est d'un beau style, et révèle une entente parfaite de la couleur antique. Le premier chœur est rempli de pompe et de majesté..... La romance de Phaon est pleine de sentiment, d'élégance et de distinction. Le chant d'Alcée, quoique très applaudi, m'a paru moins bien réussi..... Le final du premier acte reproduit un de ces beaux effets d'unisson que Verdi n'a pas plus inventé, que Rossini n'a inventé le crescendo. Le final de M. Gounod, applaudi par toute la salle, a été redemandé et répété au bruit d'unanimes applaudissements.

« Le second acte me paraît être le moins bien partagé des trois..... Un délicieux morceau est la cantilène chantée par Sapho aux jeunes Lesbiennes qui l'accompagnent... Le duo bouffe offre d'excellentes parties; malheureusement, il tourne un peu court.....

« J'arrive au troisième acte où je n'aurai plus à donner que des éloges. Il ne se compose que de quatre scènes. M. Gounod a pu se croire appelé de nouveau à faire une cantate, comme pour le prix de l'Institut. Cette fois encore il aurait mérité le premier prix.....

« La chanson du pâtre est un véritable bijou musical. Le charme et l'originalité de l'accompagnement, la vague et insouciante rêverie de ce petit pâtre, tout a contribué à donner à l'auditoire cette jouissance si rare que procure un morceau complètement réussi. Cette chanson a renouvelé dans un autre ordre d'idées l'enthousiasme qu'avait soulevé le final du premier acte. J'ai partagé cet enthousiasme. J'avoue qu'il durait encore au baisser du rideau, et qu'il ne m'avait pas quitté un instant. Ce qui m'a sans doute fait prêter une attention trop distraite

Digitized by Google

aux dernières strophes chantées par Sapho, pour pouvoir les justement apprécier...

« Quel que soit l'avenir de l'opéra, le début du compositeur n'aura pas été moins brillant. Je n'aime pas beaucoup les systèmes et les partis pris dans les arts. Mais on doit toujours louer et encourager la tentative d'un jeune homme qui veut se créer une manière en respectant les règles fondamentales du goût et de la pureté, sans lesquelles il n'y a pas d'art possible. M. Gounod n'est peut-être pas dans la vraie voie de la musique dramatique, mais au moins la sagesse de son style, la nature même de ses tendances prouvent avec quelle facilité il pourrait revenir à une manière plus en rapport avec nos habitudes et l'état actuel de la musique... »

Gounod en effet n'avait pas écrit *Sapho* selon les formules ordinaires. Il ne s'était pas renfermé dans le cadre des opéras de l'époque. Comme le fait remarquer justement Adolphe Adam, c'était une *restauration* de l'antique.

En réalité, l'œuvre était en avance sur son temps, et le rite devait paraître nouveau à un public habitué à entendre dans les opéras, ce que l'on est convenu d'appeler des morceaux. Auber l'avait dit : Ça manque d'airs ! Traduisez, c'est ennuyeux.

« L'auteur, suivant le *Ménestrel*, emmêle récitatifs, ariettes, cavatines, duos et morceaux d'ensemble, sans qu'il soit possible d'en saisir les points d'intersection. »

« Renoncer aux formes aimées de la foule, disait la *Gazette Musicale*, et par conséquent aux chances les plus probables de la réussite ; se détourner de la grande

Digitized by Google

route frayée par l'art moderne pour se jeter sur les traces des anciens maîtres de la scène; chercher à ne donner à la mélodie que des allures primitives, simples et systématiques souvent jusqu'à l'aridité, c'est beaucoup trop hasarder. La fortune qui vient en aide à l'intrépidité, ici lui fait défaut. »

Le plus malveillant de tous les comptes rendus, fut sans contredit celui de la *Revue des Deux-Mondes*. Etait-ce bien un compte rendu ? Sous la signature de La Genevais, H. Blaze de Bury, beau-frère de Buloz, publia une simple note aussi injuste que brutale. C'était une exécution sommaire, c'était la mort sans phrase. Voici l'arrêt *in-extenso* :

« Puisque nous sommes en train de parler des opéras écrits pour les chanteurs, il ne faut pas oublier de signaler, pour mémoire, car, hélas ! la critique en a fait justice, un opéra, *Sapho*, écrit pour mettre en lumière le côté antique de Madame Viardot. On a dit dans le monde que la musique de cette partition avait été composée sous l'inspiration, et même avec la collaboration de l'artiste. Nous avons trop bonne opinion du talent musical et du goût de Madame Viardot pour penser que, si elle avait travaillé à cette œuvre, elle ne s'y fut pas montrée plus à son avantage. Quand on écrit pour soi, on soigne mieux ses intérêts. Ceci nous amène naturellement à dire que, vu la facilité avec laquelle se produisent de pareils ouvrages (*Sapho* et le *Démon de la Nuit*, par exemple), il n'est plus permis de prétendre que la carrière est fermée au talent inconnu. Les portes de l'Opéra doivent être grandement ouvertes, au contraire, puisque, soit disette ou bon vouloir, on accepte et on fait étudier à des artistes sérieux d'aussi déplorables essais. »

Digitized by Google

Tel n'était pas l'avis de Berlioz, qui pourtant n'était pas doux en critique et ne brillait guère par l'indulgence :

« M. Gounod, disait-il en tête du feuilleton dont nous avons cité plus haut quelques extraits, M. Gounod est un jeune musicien doué de précieuses qualités, dont les tendances sont nobles, élevées, et qu'on doit encourager et honorer, d'autant plus que notre époque musicale est plus platement corrompue et corruptrice. *(Berlioz aurait-il changé d'avis, s'il vivait encore ?)* Les belles pages dans son premier opéra sont assez nombreuses et assez remarquables pour obliger la critique à les saluer comme des manifestations du grand art, et pour l'autoriser à dire ce qu'il y a de grave dans les erreurs qui déparent une œuvre aussi sérieuse et prise d'un si haut point de vue. »

Théophile Gautier écrivait :

« En musique comme en peinture, nous aimons l'homogénéité dans la couleur, et la partition de M. Gounod nous semble devoir être comparée à une belle femme, dont Ingres aurait fait le torse et la figure, et Delacroix les jambes et les bras... »

Et plus loin :

« Est-ce par gravité personnelle, ou par égard aux scrupules de M. Gounod, que M. Emile Augier n'a pas réservé de place au ballet dans son poème ? Chez les Grecs, la Danse se mêlait à tout, aux fêtes publiques, aux cérémonies du Culte, aux représentations théâtrales. Les philosophes lui donnaient des significations astronomiques et religieuses. Cette omission du ballet qui attriste beaucoup l'ouvrage, déjà peu gai par lui-même, est impardonnable dans un sujet grec..... »

Digitized by Google

Dès la troisième représentation de *Sapho*, l'affiche annonça, pour finir, le ballet de *Paquita* (musique de Deldevez). A la quatrième, ce fut le tour du ballet : *La Vivandière* (musique de Pugni). La sixième et dernière représentation eut lieu le 12 mai 1851. On fut obligé de presser les répétitions de *Zerline ou la Corbeille d'oranges* d'Auber pour la rentrée de l'Alboni.

Sapho n'avait pas attiré le public, et ne faisait pas d'argent. Gounod adressait alors à Berlioz, bibliothécaire au Conservatoire, quelques fragments manuscrits de son opéra avec cette inscription : « A mon ami Berlioz, débris du naufrage au rocher de Leucate. »

Non, ce n'était pas un naufrage. Le navire n'était pas perdu, et il en reste de belles épaves. La partition de 1851 est une œuvre inspirée et poétique. C'est un tableau bien éclairé que ne peuvent assombrir quelques ombres. En dépit de la critique, et malgré son insuccès au théâtre, *Sapho* est un des meilleurs ouvrages du compositeur. Combien de musiciens envieraient un pareil début !

L'opéra, réduit en deux actes, reparut, pour quelques représentations, le 26 juillet 1858, comme lever de rideau de ballet. Les rôles créés par M^me^ Viardot, M^lle^ Poinsot et M. Gueymard, étaient remplis par M^mes^ Artot, Ribault et M. Sapin. Aymès disait toujours avec beaucoup de goût la chanson du pâtre. Mais l'ouvrage n'attira pas plus la foule qu'en 1851. La foule n'est pas faite pour cette musique-là.

Digitized by Google

Sapho a été de nouveau reprise à l'Opéra le 2 avril 1884, remaniée dans son livret, revue, corrigée et augmentée dans sa partition. L'ouvrage a été refondu en quatre actes, afin de remplir toute la soirée, et d'exclure le ballet d'un autre compositeur. Les temps sont changés. On ne joue plus Gounod en lever de rideau.

Le premier et le troisième acte n'ont pas été sensiblement modifiés. Quelques parties remaniées du second acte, et des morceaux inédits forment la nouvelle partition. Gounod a composé notamment un grand duo entre Phaon et Sapho, une chanson bachique, un quatuor, et un ballet en six parties (fin du second acte), où l'on a remarqué le pas de Terpsichore dansé par M^lle^ Subra.

La partition nouvelle restera inédite, et cela vaut mieux. C'est l'avis de tous ceux qui ont le culte de la musique. M. Reyer assistait, en 1851, à la première représentation. Il était sorti de l'Opéra, ravi, enthousiasmé. M. Reyer exprime son opinion dans le *Journal des Débats* du 6 avril 1884, et il ajoute :

« Les développements donnés à l'œuvre primitive devaient nécessairement amener M. Gounod à des concessions qui sont dans les habitudes d'aujourd'hui. Aux cadences si sobres, aux cadences de forme si pure de la première *Sapho* sont venus s'ajouter des points d'orgue et des effets de virtuosité, dont 30 ans auparavant le compositeur se fut bien peu inquiété..... »

Digitized by Google

Les principaux interprètes de la nouvelle *Sapho* étaient Mmes Krauss et Richard ; MM. Dereims, Gaillard, Plancon et Melchissedec.

Sapho a disparu du théâtre, mais l'œuvre, toujours brillante, est restée, par fragments, au répertoire des concerts.

ULYSSE

Après *Sapho*, vient *Ulysse*. Gounod cette fois ne travaille plus avec Emile Augier pour l'Opéra ; il collabore avec Ponsard pour le Théâtre-Français.

La Comédie Française était devenue, en 1850, un théâtre de musique. On y jouait des entr'actes, et l'orchestre faisait merveille. Lors de son entrée en fonctions, le directeur Arsène Houssaye avait repris l'*Amour Médecin*, avec les entrées de ballet et les airs de Lully. Alexandre Dumas avait été chargé d'encadrer la pièce dans de nouvelles scènes, de sorte que les trois petits actes de Molière avaient été allongés par l'auteur d'*Antony*. Dans cet arrangement bizarre, l'intelligent public du Théâtre-Français confondit, pendant toute la représentation, Molière avec Dumas. Il ne sut pas distinguer ce qui était la sauce ou ce qui était le poisson. On siffla Molière,

Digitized by Google

et on applaudit Dumas ! Quant aux airs et aux symphonies de Lully, ils eurent grand succès..

C'est dans *Ulysse*, tragédie en cinq actes, que la musique devait prendre un plus grand développement au Théâtre-Français. L'Odéon avait fait représenter plusieurs années auparavant un *Saül* avec des chœurs de Fétis, et l'*Antigone* de Mendelssohn. La Comédie Française voulut imiter l'Odéon. De là les chœurs d'*Ulysse*. L'Odéon a continué de nos jours cette tradition, notamment avec les chœurs d'*Esther* de Moreau, avec l'*Arlésienne*, les *Erinnyes*,etc. Le Théâtre-Français a renoncé à la musique. Il n'a plus même d'orchestre (1).

La tragédie de Ponsard représentée le 18 juin 1852, (2) nous remet en pleine Odyssée,et nous fait assister au retour d'Ulysse dans son île d'Ithaque. Le héros rentre dans sa patrie, après la prise de Troie, après toutes les péripéties et tous les naufrages que l'on connaît. Au lever du rideau, Ulysse assis sur un tertre, songe à regagner son

(1) Depuis *Ulysse*, et en dehors du répertoire de Molière, la musique n'a reparu que bien rarement au théâtre de la rue Richelieu. On peut citer cependant le *Murillo* d'Aylic Langlé, musique d'Adam et de Meyerbeer (1853).— *Œdipe-Roi* de Jules Lacroix, musique de Membrée (1858).— *Un jeune homme qui ne fait rien* de Legouvé où Bressant chantait une romance de Chopin.— La reprise de *Dalila* où un ténor de l'Opéra chantait un grand air dans la coulisse; etc.

(2) Reprise en 1854.

Digitized by Google

palais, afin d'arracher Pénélope, sa femme, aux nombreux prétendants qui l'entourent. Pénélope, on le sait, est restée fidèle à son mari, pendant ses vingt années d'absence. On la considère comme la femme la plus vertueuse de l'antiquité ; on pourrait ajouter et des temps modernes.

Mais Ulysse n'abordera Pénélope qu'après avoir subi une métamorphose. Minerve descend d'un nuage, le casque en tête, la lance au poing, et, par son pouvoir divin, elle change le héros en mendiant. Il devient ainsi méconnaissable, sauf pour les Naïades, qui sortent d'une grotte, et chantent un chœur.

Ulysse, sous ce déguisement grossier, rentre chez lui. Il interroge Eumée, son intendant, le chef des troupeaux :

> Je vois des serviteurs revenant du dehors
> Qui ramènent ici plusieurs troupeaux de porcs.

Quelle poésie !

Les porcs ne figurent pas sur la scène, mais surviennent les porchers ; ce qui permet au musicien de composer pour eux un morceau d'ensemble.

Ulysse rencontre son fils Télémaque. Il se fait reconnaître, et, après une scène d'attendrissement, il lui donne rendez-vous au palais de Pénélope, pour se venger de la cohorte des prétendants.

L'action dramatique se poursuit. Dans une

Digitized by Google

salle du palais, les prétendants sont rassemblés. Ils sont couchés sur des estrades, ils boivent, ils s'enivrent, et lutinent les belles esclaves. Ils jettent dédaigneusement, par-dessus l'épaule, les restes du festin au mendiant, c'est-à-dire à Ulysse, qui est survenu. Le mendiant a été reçu selon les règles de l'hospitalité. Pénélope a dit à Euryclée, la nourrice même d'Ulysse :

Tu feras chauffer l'eau, pour lui laver les pieds.

Pendant ce temps, des chœurs de jeunes filles se font entendre.

Enfin Pénélope, sommée de se prononcer, promet d'épouser celui qui tendra l'arc d'Ulysse, et lancera la flèche au travers d'une suite d'anneaux. La Reine d'Ithaque, qui depuis si longtemps traîne en longueur cette foule efféminée, trouve encore ce biais pour s'arracher aux obsessions des prétendants. Elle sait bien qu'Ulysse seul est capable d'accomplir cet acte de force et d'adresse. Les prétendants esayent en vain de tendre l'arc. Tout d'un coup, le mendiant dédaigné se relève, saisit l'arme, et lance la flèche au but désigné. Ulysse reparaît, et, aidé de son fils Télémaque, il disperse les prétendants sous une grêle de javelots. Le vainqueur, dépouillé de ses vêtements sordides, se fait reconnaître de Pénélope ; les deux époux montent sur leur trône, au milieu des chants d'allégresse. Et Minerve revient sur son nuage, pour réciter les derniers vers de la pièce, en l'honneur de Pénélope et de sa délivrance.

Digitized by Google

Cette longue tragédie, écrite en vers lourds, traînants, et surchargés d'épithètes oiseuses, avait pour principaux acteurs : Geffroy (Ulysse) ; —Delaunay (Télémaque),— et Mlle Judith (Pénélope).

Ce résumé n'a d'autre but que de faire comprendre comment la musique intervient dans l'action. Les chœurs chantent au début, au milieu et à la fin de chaque acte. Ce n'est pas comme dans *Esther* et *Athalie*, où la musique se fait entendre à la fin de l'acte, en dehors de l'action. Les chœurs, dans *Ulysse*, viennent interrompre le drame, et quelquefois des morceaux d'orchestre accompagnent des paroles déclamées. La partie musicale confiée à Gounod, était donc fort étendue, et sa tâche d'autant plus difficile que les morceaux d'ensemble, ou épisodes symphoniques, ne sont pas toujours amenés par la logique des situations.

La Comédie Française s'était mise en frais. Elle avait réuni pour les chœurs le personnel nombreux et exercé du Théâtre italien, sous l'habile direction de M. Weckerlin. M. Weckerlin a fait sur la partition un compte rendu très intéressant au point de vue instrumental, dans le *Ménestrel* du 20 juin 1852. L'orchestre, formé par les élèves instrumentistes du Conservatoire, se composait, outre une harmonie complète d'instruments à vent, bois et cuivres, de 13 violons, 5 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses et une harpe. La harpe devait nécessairement annoncer l'apparition de Minerve, sur son nuage.

Digitized by Google

Cette petite armée d'exécutants fonctionnait sous l'œil vigilant d'un chef aussi actif qu'intelligent. C'était Offenbach, qui, cravaté de blanc, ganté en beurre frais, un bâton d'ivoire à la main, conduisait l'orchestre.

La tragédie de Ponsard réunissait deux musiciens de tendances bien opposées : Gounod et Offenbach ! Contraste étrange, et qui fera sourire plus d'un de nos lecteurs.

On ne saurait assurément mettre en parallèle ces deux musiciens. Offenbach, lui aussi, a chanté l'Antiquité, mais à sa manière, qui était la parodie. Quant à Gounod, il a toujours répudié la bouffonnerie musicale. Epris de l'idéal, il n'a jamais voulu voir le *Petit Faust* d'Hervé.

« Je souffre, disait-il, en pensant que chaque soir Marguerite est avilie sur la scène, par Blanche d'Antigny. »

Gounod n'aime pas l'opérette, et tout en reconnaissant le talent d'Offenbach, il ne pouvait approuver le genre extravagant auquel nous devons la *Belle Hélène* et *Orphée aux Enfers*.

L'auteur de *Sapho* participa cependant, comme juré, à un concours d'opérette, ouvert en 1856, par Offenbach, aux Bouffes Parisiens. L'histoire de ce concours est connue. Il nous suffira de la rappeler en quelques lignes :

Voici le nom des compositeurs et auteurs dramatiques qui avaient accepté la mission de désigner les lauréats : Auber, Fromental Halévy, Ambroise Thomas, Scribe, St-Georges, Méles-

Digitized by Google

ville, Leborne, Victor Massé, Gounod et Bazin. Malgré tout son dédain pour la parodie, Gounod ne s'était pas récusé. Il était d'ailleurs en bonne compagnie. Le livret choisi fut une pièce à déguisements, *Le Docteur Miracle* de Léon Battu et de Ludovic Halévy. Les lauréats pour la musique furent Bizet et Lecocq, *ex-æquo*. Les prix furent proclamés à la salle des Bouffes-Parisiens, en séance solennelle. Auber présidait. Offenbach ouvrit cette séance par un discours. S'adressant aux membres du jury, il leur disait :

« L'initiative que j'ai prise a reçu de votre *adhésion* une valeur qui l'honore..... Messieurs, il y a un an, nous inaugurions cette salle qui a l'honneur de vous recevoir. Votre présence la consacre, et nous la rend à jamais précieuse Les Bouffes sont protégés par vous. Vous êtes désormais nos patrons et nos maîtres ! »

Voilà Gounod englobé, avec Halévy et Ambroise Thomas, dans le protectorat des Bouffes-Parisiens. Au fond, Gounod regrettait peut-être d'accepter un patronage pour la parodie et l'opérette; mais il se souvenait des services que lui avait rendus Offenbach, lors de l'exécution des chœurs d'*Ulysse*, et il n'était pas fâché de faire partie d'un jury où figuraient des maîtres comme ceux que nous venons de citer. Gounod et Offenbach se retrouveront, en 1873, à la *Gaîté*, l'un comme auteur de la musique de *Jeanne d'Arc*, l'autre comme directeur du théâtre.

Revenons à la tragédie de Ponsard et à la par-

Digitized by Google

tition d'*Ulysse*. Celle-ci n'a rien de commun avec la musique d'Offenbach.

Une Introduction sert d'ouverture. Elle est calme. C'est le sommeil d'Ulysse.

Au premier acte, deux chœurs de Naïades : *Déesse qui porte l'Egide. — Le soleil monte.....*

Au second acte : Introduction.— Trois chœurs de porchers, entre lesquels sont intercalés deux épisodes symphoniques (mélodrames). Le second chœur : *O dieux des Bacchantes*, d'une mélodie et d'un rhythme si entraînants, obtint un vif succès à la première représentation.

Au troisième acte : deux chœurs chantés par les suivantes infidèles de Pénélope alternent avec le chœur des servantes fidèles : *Je vous plains...* (chant d'Euryclée). Ce chœur est largement développé, et la mélodie est d'une grande élévation.

Le quatrième acte commence par un entr'acte et finit par un mélodrame. Il contient un grand chœur, celui des serviteurs, suivantes, prétendants et porchers. C'est, dans la partition, le premier morceau d'ensemble, composé de voix de sopranos, ténors et basses. Les porchers, naturellement, forment le chœur des voix graves. Quoique très remarquable, ce morceau n'eut aucun succès à la première représentation. Viennent ensuite : un chœur de porchers : *Comment ne pas le reconnaître* ; la Scène du tir (cinquième chœur des porchers), et un chœur de mendiants entre deux pièces symphoniques.

Digitized by Google

Le cinquième acte s'ouvrait par un chœur de grande facture, qui fut supprimé à la répétition générale. L'ouvrage se termine par un chœur triomphal : *Dieux! Dieux ! quelle clarté...*

Rien que par les numéros que nous signalons, on voit de quelle importance était la partition d'*Ulysse*. C'était une œuvre complète et les critiques de 1852 furent unanimes à en faire l'éloge. La partition fut généralement considérée comme un ouvrage d'ordre supérieur, empreint d'un profond sentiment de couleur locale. On fit peu de réserves. On trouva dans les quatorze chœurs une expression musicale aussi simple qu'élevée, et qui s'appropriait bien au sujet. Pour la première fois, on traita Gounod de Maître, et c'était à bon droit, car la partition d'*Ulysse* est l'œuvre d'un grand artiste.

Mais quel livret ! Le guignon des livrets poursuivait Gounod. *Sapho* n'avait pas réussi ; *Ulysse* fit un fiasco complet. Cette fois encore, la musique ne put sauver le poème.

LA NONNE SANGLANTE

Sujet sombre, avec apparitions, spectres, et ruines de vieux château. Le livret a été tiré par Scribe et Casimir Delavigne d'un roman de Lewis, intitulé : *Le Moine*, et dont la lecture peu

Digitized by Google

attrayante n'est pas à conseiller. On a beaucoup critiqué la pièce pour sa couleur lugubre et son manque d'intérêt. Meyerbeer, Halévy et Berlioz avaient refusé de la mettre en musique. Gounod ne marchanda pas. Pour conquérir sa place au soleil, tous les livrets lui étaient bons. Du reste, ce drame fantastique en cinq actes, avec changements à vue, n'était pas moins scénique que *Robert le Diable*, et l'intrigue en était plus compréhensible ou moins compliquée.

La scène se passe au XI[e] siècle, près de Prague, et dans le vieux château de Moldaw. Grâce aux conseils de Pierre l'Ermite, deux familles rivales, aussi rivales que les Montaigu et les Capulet, ont mis bas les armes. Le comte de Moldaw et le baron de Luddorf ont fait la paix, et, pour cimenter la réconciliation, le comte unira sa fille à la famille de son ancien ennemi. Agnès de Moldaw doit, par raison d'Etat, épouser Théobald, fils aîné du baron de Luddorf. Les sentiments d'Agnès se révoltent contre l'union projetée. Elle n'aime pas Théobald. Elle lui préfère son frère Rodolphe. Les deux amants ont résolu de fuir, et Rodolphe assigne, pour minuit, un rendez-vous à sa maîtresse, Agnès. Celle-ci, pour franchir plus facilement l'enceinte du vieux manoir, se déguisera en Nonne sanglante.

La Nonne sanglante est un fantôme, la terreur de tout le pays, qu'on voit errer, la nuit, autour du château. Rodolphe, tout comme Julien d'Avenel, ne croit pas aux apparitions.

Digitized by Google

Les douze coups de minuit ont sonné. Il arrive au rendez-vous. Une nonne se présente. Pour Rodolphe, c'est Agnès, à qui l'imprudent remet son anneau en signe de fiançailles. Horreur ! Ce n'est pas Agnès déguisée, ce n'est pas la femme aimée à qui il a juré sa foi, c'est la vraie Nonne, toute couverte de sang et armée d'un poignard. Ce fantôme est l'âme d'une jeune fille qui, chaque nuit, vient sur la terre pour chercher celui qui autrefois l'a séduite, et pour se venger. Au milieu du tonnerre, des éclairs, des cris des mourants, le théâtre change. La Nonne conduit Rodolphe dans un superbe décor, dans les ruines d'un château gothique éclairées par les pâles rayons de la lune. On voit des spectres, on assiste à des rites funèbres, pendant lesquels la Nonne promet à Rodolphe la liberté, à condition qu'il tuera celui qui l'a séduite et déshonorée. Le pacte est conclu. Nouveau coup de théâtre ! Dans une fête, la Nonne sanglante vient désigner le traître qu'il doit frapper. Ce perfide, ce séducteur est le baron de Luddorf, le père de Rodolphe !

Tout finit par s'arranger. Rodolphe épouse Agnès et la Nonne sanglante pardonne. Elle emporte le baron de Luddorf au Ciel dans l'apothéose du dernier tableau.

L'opéra fut donné le 18 octobre 1854. Il eut plus de succès que la première représentation de *Sapho*. Après le dernier acte, on rappela Gounod sur la scène. L'auteur refusa de paraître.

Digitized by Google

Gueymard, dont le rôle était écrasant, fut très applaudi.

Voici la distribution de l'ouvrage : Merly (Luddorf) — Guignot (Moldaw) — Gueymard (Rodolphe) — Depassio (Pierre l'Ermite) — Aymès (Fritz) — Mlle Poinsot (Agnès) — Mlle Vertheimberg (La Nonne Sanglante) — Mlle Dussy (Arthur) — et Mlle Dameron (Anna).

L'ouvrage est précédé d'une introduction symphonique, où le compositeur a condensé les principaux passages de la partition.

Le premier acte comprend l'air de Pierre l'Ermite : *Dieu puissant, daigne m'entendre;* un beau chœur, deux duos, l'un entre Rodolphe et Agnès; et un finale dont l'andante est largement dessiné. Le duo de Rodolphe et d'Agnès, dit Scudo, contient une phrase d'une exquise élégance. Il débute ainsi : *Dans tes yeux pleins de larmes.*

Au second acte, après un chœur (*assez rire et boire*), et un air de Rodolphe (*voici l'heure*), vient le fameux intermède fantastique, suivi de la scène des morts. Le morceau symphonique qui traduit les plaintes des âmes abandonnées fut très remarqué. Chœurs de femmes invisibles, voix chantant à bouches fermées, gammes chromatiques, suites de septièmes diminuées, toutes les ressources employées ordinairement pour imiter l'orage, les vents, et les plaintes des mourants, étaient déchaînées ensemble. Les critiques admirèrent beaucoup cette pièce symphonique;

Digitized by Google

seulement, ajoutèrent-ils, elle est imitée de Mendelssohn et de Meyerbeer.

Le troisième acte débute par un chœur (*Valsez sous l'ombre*), suivi des couplets du page Arthur, et de la scène entre Rodolphe et le page (*au milieu de l'orage*). Le duo final de Rodolphe et de la Nonne est précédé d'une charmante cantilène chantée par Rodolphe : *Un jour plus pur* (*Le calme*)

« C'est dit Berlioz, le chef-d'œuvre de la partition. Les contours de la mélodie en sont exquis, les désinences heureuses. L'orchestration y est constamment d'un coloris ravissant. C'est une page poétique, dont le calme délicieux enchante d'autant plus l'auditeur, que le contraste qu'elle produit avec l'ensemble de l'œuvre est plus frappant. »

Au quatrième acte : couplets de Luddorf (*Bons chevaliers*) ; une marche nuptiale, le ballet, et le final. Ce dernier morceau produisit un grand effet. D'ailleurs tous les finals de l'opéra furent très applaudis. Le Ballet se compose d'une valse, d'un pas de trois, et d'une danse bohémienne.

Le cinquième acte fut moins goûté. Il comprend un air de Luddorf (*mon fils me fuit*), un chœur avec la phrase traditionnelle : *avançons en silence*, un duo entre Rodolphe et Agnès, et le final.

Sapho n'avait eu que six représentations. *La Nonne sanglante* fut jouée onze fois. C'était déjà un progrès, mais Gounod ne tenait pas encore la célébrité.

Digitized by Google

La Presse fit l'éloge de l'œuvre, et consacra le succès d'estime. On trouva que l'opéra renfermait plus d'éminentes beautés que de parties faibles.

« Les rhythmes peu nouveaux, dit la *Gazette Musicale*, sont rachetés par la recherche de tours mélodiques, de modulations et de combinaisons harmoniques qui sortent de la route battue....»

La *Revue des Deux-Mondes*, comme pour *Sapho*, se fit remarquer par sa malveillance.

« L'œuvre, dit Scudo, se distingue bien plus par l'élégance et l'élévation du style que par l'originalité des idées. On y sent tour à tour l'influence de Gluck, de Weber, de Mendelssohn, et même de Berlioz, à qui M. Gounod a emprunté quelques petits effets de sonorité, les seules choses que l'on puisse extraire des étranges symphonies de ce compositeur *drolatique*.

Le mot était de Louis Veuillot, et Scudo s'était empressé de le reproduire. On sait que Scudo, pendant toute sa carrière de critique, fut un ennemi acharné de Berlioz. Dans sa pensée, rien n'était plus désobligeant que de présenter Gounod comme un plagiaire de Berlioz.

La presse a souvent des jugements bizarres. Un journal, dans son compte rendu, prétendait que l'auteur de *Sapho* et de la *Nonne sanglante* manquait absolument de sensibilité.

Tel était l'horoscope du *Charivari* sur le futur auteur de *Faust* et de *Roméo et Juliette*.

Digitized by Google

LES CONCERTS (DE 1851 A 1861).— L'ORPHÉON

LES CONCERTS

Les compositions de Gounod reçurent dans les concerts publics une large hospitalité. Nous parlons ici des réunions musicales tenues à Paris avant 1861, époque à laquelle Pasdeloup inaugurait, au cirque Napoléon, ses grandes et belles séances de musique classique. Mais Pasdeloup n'était pas un novateur. Il ne fit que continuer, en l'élargissant, une œuvre commencée.

Sans nous occuper du fameux Concert Spirituel, sans même remonter à l'an VII, où les symphonies d'Haydn furent exécutées pour la première fois à Paris, rappelons que le public avait été convié, à plusieurs reprises, à l'audition des chefs-d'œuvre des maîtres allemands. C'est ainsi que le célèbre chef d'orchestre Valentino créa, en 1837, des concerts populaires de

Digitized by Google

musique classique, dans la salle St-Honoré, aujourd'hui transformée en cirque et en piscine. Avant la voltige et les pantomimes, la salle servait à un bal public, et l'association des coiffeurs s'y donnait rendez-vous une fois par an. Ce local, situé au centre de Paris, était spacieux, et, au temps des quadrilles, il contenait une foule nombreuse. Hélas! la salle St-Honoré restait presque vide, aux jours où Valentino inscrivait sur ses programmes les symphonies de Beethoven. L'entreprise échoua.

En 1849, Seghers, artiste belge, fut plus heureux que Valentino. Violoniste distingué, Seghers faisait partie de l'orchestre du Conservatoire, depuis la fondation des Concerts. Il fonda, à son tour, à l'image de cette institution, la Société de Sainte-Cécile, et donna ses concerts, rue de la Chaussée-d'Antin, dans la salle du Casino Paganini. Pendant quelques années, la Société Sainte-Cécile fut relativement prospère. Seghers faisait entendre de la musique symphonique, de la musique religieuse, des fragments d'œuvres dramatiques; il admettait tous les genres. En 1850, on exécutait aux Concerts Sainte-Cécile, l'ouverture du *Tannhauser*.

Les jeunes compositeurs français avaient aussi leur tour. Parmi les œuvres de Gounod qui furent données aux Concerts Sainte-Cécile, citons, en 1852, un chœur : *Le Vin des Gaulois et la Danse de l'Epée*, (légende bretonne). Cette composition pour voix d'hommes, était pleine de vigueur, d'entrain et d'originalité.

Digitized by Google

En 1853, on entendait aux Concerts de l'Association Seghers, quelques fragments de la partition d'*Ulysse* (chœur des Naïades, et un chœur de Porchers); puis l'air de *Pierre l'Ermite*, chanté par le baryton Bataille, secondé du chœur et de l'orchestre. C'était une grande scène lyrique que l'on trouva un peu longue. Trop de *marchons*, trop de *partons*, *Dieu le veut*, disait-on. L'histoire nous dit cependant que Pierre l'Ermite avait fanatisé la foule ; il l'avait décidée à partir, à marcher contre les infidèles. Les Croisés ne s'étaient-ils pas mis en route, en criant : En avant ! marchons !

La Société Sainte-Cécile fit entendre encore quelques œuvres religieuses composées par Gounod. Nous en parlerons à un chapitre spécial (Musique Religieuse).

Pasdeloup prit en quelque sorte la suite des concerts Seghers. Il fonda en 1851, à la salle Herz, la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire, et put, grâce à de puissants appuis, diriger avec succès, pendant près de dix ans, son association. En 1861, il transporta, au Cirque Napoléon, son orchestre, dont il augmenta le personnel. Les Concerts Populaires ne sont que la continuation des concerts des Jeunes Artistes.

A quoi tiennent les destinées ! Pasdeloup, en 1848, avait été nommé Gouverneur du Palais de Saint-Cloud, fonctions qu'il ne conserva pas longtemps. S'il fut resté dans l'administration

Digitized by Google

des Domaines, Pasdeloup aurait peut-être été plus heureux dans la vie. Il n'aurait pas connu la ruine ; il eut porté un uniforme ; il se serait évité, sous les ombrages du parc, tous les déboires qui l'attendaient. Mais que serait devenue la Musique Symphonique ? Les œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schuman seraient probablement encore inconnues de la masse du public ? Fort heureusement pour nous, Pasdeloup était un enthousiaste pour la musique. Il donna sa démission de Gouverneur, et, en février 1851, il ouvrit, à la salle Herz, le concert des Jeunes Artistes.

En 1854, il inscrivit aux programmes la première symphonie de Gounod, en *ré* majeur, œuvre imitée d'Haydn et de Mozart. Elle se compose ainsi : *Allegro molto — Allegro moderato — Tempo di minuetto — Adagio* de quelques mesures, suivi du final *Allegro vivace*. Cette symphonie a été arrangée à quatre mains pour le piano par Georges Bizet.

L'année suivante, Pasdeloup fit exécuter la seconde symphonie de Gounod en *mi* bémol. Donnée d'abord par fragments, elle fut entendue en entier, pour la première fois, au mois de mars 1855. Elle eut plus de succès que la première Symphonie.

Composition intéressante, disait-on, plus originale que la Symphonie en *ré*. L'*Allegretto agitato* est plein de fraîcheur ; il est précédé d'un court *Adagio*. Le second morceau, le *Larghetto*,

Digitized by Google

a un caractère religieux : la mélodie en est simple, et d'un sentiment élevé. Le *Scherzo* fut trouvé charmant ; l'auditoire de la salle Herz l'accueillit par les murmures les plus flatteurs. Le *Final*, quoique savamment travaillé, parut plaire un peu moins que les morceaux précédents. On avait reconnu que, dans cette œuvre, l'idée musicale avait un caractère personnel bien tranché.

Et cependant ces deux symphonies ne révèlent pas encore l'auteur de *Faust*. Rien n'y fait pressentir la musique amoureuse de l'acte du Jardin. C'est que la symphonie est un cadre, et que l'auteur songeait surtout aux développements classiques de la phrase mélodique.

La seconde symphonie, dédiée comme la première à la Société des Jeunes Artistes, a été aussi arrangée à quatre mains pour le piano.

« La symphonie en *mi* bémol, écrivait Scudo dans la *Revue des Deux-Mondes*, est une œuvre honorable et belle, qui ne serait pas connue, qui même ne serait pas née, si la Société des Jeunes Artistes n'eût existé. En effet, supposons que M. Gounod ait offert sa symphonie à la vieille Société des Concerts, à la nécropole musicale ; Dieu sait avec quel dédain on l'aurait reçu et mis à la porte ! »

Outre les symphonies, Pasdeloup fit entendre d'autres œuvres de Gounod. Nous relevons notamment aux programmes :

En 1855, *Jésus de Nazareth*, mélodie évan-

Digitized by Google

gélique, qui produisit beaucoup d'effet. Elle fut chantée par Bataille.

En 1856, un charmant duo *Deux vieux amis*, scène dialoguée, composée pour les frères Lyonnet; *la Jeune Religieuse* de Schubert, arrangée par Gounod pour piano, violon, violoncelle, et pour l'harmonicorde, un nouvel instrument fabriqué par Debains. Cet instrument réunissait, à volonté, le piano et l'orgue.

En 1860, *Pastorale sur un noël du XVIII^e^ siècle*, chœur. — En 1861, des fragments de *Philémon et Baucis*, et un chœur, *Près du fleuve étranger*, traduit du psaume *Super flumina* par Quételard. Ce morceau, écrit d'abord pour l'Orphéon, avait été exécuté au concert du Conservatoire, le 8 janvier 1860. C'était la première fois que la Société des Concerts, cette nécropole musicale, comme disait Scudo, faisait entendre à son auditoire une œuvre de Gounod. Le chœur eut grand succès. Il fut même bissé.

En 1861 et en 1862, *la Sérénade* fut exécutée à Paris dans différents concerts, et la vogue du morceau ne tarda pas à se répandre partout, dans les salons, comme au théâtre. On l'adapta même aux féeries. Au Châtelet, dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, l'actrice Lise Tautin, couchée dans un hamac, éventée par des esclaves noirs, chantait chaque soir *la Sérénade*, au milieu d'un superbe décor qui représentait le sérail, et, chaque soir, le public redemandait la mélodie. *La Sérénade* interrompait l'action,

Digitized by Google

action bien décousue, il est vrai, comme dans toutes les féeries.

Mais de toutes les compositions qui, en dehors du théâtre, ont popularisé la musique de Gounod, la *Méditation* sur le premier prélude de Bach est sans contredit l'œuvre principale. Par instinct, par science, et aussi par inspiration, le musicien composa une belle mélodie qu'il plaça sur le prélude du grand maître allemand. C'est une remarquable adaptation.

On connaît ce premier prélude en *ut*. Il se compose d'une suite d'accords arpégés, qui, dans leur long parcours, se suspendent, se confondent, s'étreignent, errent, pour ainsi dire, autour de la Dominante. On dirait une boîte à surprises, ou plutôt un riche écrin; et ce tissu harmonique, qui résume dans sa marche la science des accords, se développe majestueusement, en imposant à l'auditeur l'attention et l'extase. A chaque pas, l'oreille espère un repos harmonique toujours retardé, et que les accords de la fin viennent seuls lui donner. Est-il possible de trouver un accompagnement plus mystérieux pour une mélodie destinée à la prière ou à l'apothéose ?

Gounod a si bien réussi dans cette heureuse combinaison, que sa mélodie semble toute indiquée par l'accompagnement, comme si la plume du compositeur avait été guidée note à note sur chaque succession d'accords. Aussi, n'a-t-on pas manqué de prétendre que cette adaptation n'était qu'un procédé, et un procédé simple. Cela

Digitized by Google

est facile à dire, après coup, quand la chose est faite, quand la mélodie est écrite et combinée. Quelques critiques ont essayé de discuter la valeur et la réalité de cette belle inspiration. Ce n'est qu'un *jeu de plume*, disait-on. (Voir notamment le dictionnaire de Groves). On a dit encore, et plus justement, que le prélude de Bach, depuis l'arrangement de Gounod, paraissait être un fragment d'une œuvre perdue, retrouvée, et mise à jour par l'auteur de la *Méditation*.

L'idée a été suivie. D'autres essais ont eu lieu de la même façon. Une des premières imitations en ce genre, et qui date de 1855, a pour auteur Lefébure Vély, sur l'air de *Stradella*. D'autres imitations ont encore été faites, et non sans succès, mais l'œuvre de Gounod est restée jusqu'ici, comme le modèle du genre. Combien de jeunes filles ont marché à l'autel au son de ce prélude, qui, pendant longtemps, fit partie du répertoire obligé de la musique d'église pour mariage.

La *Méditation*, ce sont les journaux de l'époque qui nous l'apprennent, avait été écrite pour six voix, violon principal, cor principal et orchestre. Le prélude, religieusement conservé, était confié au piano. Le morceau fut réduit pour orgue, piano et violon. On l'entendit d'abord dans des soirées intimes, et l'impression fut très vive. Tout le monde, parmi les artistes, voulut connaître l'œuvre. Après les salons, vint le tour des concerts. Partout le prélude excitait le plus

Digitized by Google

vif enthousiasme. On le redemandait deux et même trois fois. C'était déjà un triomphe pour Gounod. La première exécution en public eut lieu au concert spirituel des Jeunes Artistes en 1853.

L'arrangement réduit était exécuté alors par Goria (piano), Hermann (violon) et Lefébure-Vély (orgue). Alexandre Batta transporta la partie de violon sur le violoncelle. Le Prélude de Bach ne tarda pas à être exécuté en province, d'abord à Lyon, au concert de Georges Hainl, en 1854, et à Marseille, au concert de Séligmann, en décembre 1855. Le succès se répandit à l'étranger, en Allemagne surtout.

En 1857, Pasdeloup fit entendre la *Méditation* dans un grand festival, au Cirque des Champs-Elysées. Exécuté par l'orchestre, les harpes et par un chœur nombreux, le morceau souleva l'enthousiasme du public. Quelques auditeurs malveillants prétendaient que la mélodie avait un air de famille avec la *Prière de Moïse*. Cela prouverait, dans tous les cas, que la mélodie est de bonne race. Les malveillants auront beau dire, la *Méditation* est une œuvre inspirée autant qu'ingénieuse, et Gounod a fait faire au prélude de Bach le tour du monde. On l'entend en Europe, en Amérique, et jusque dans les îles de l'Océanie. Ce fut vers 1860 qu'on l'appela le plus souvent l'*Ave Maria* de Gounod.

La *Méditation* avait été composée pour Zimmermann, le célèbre professeur, si intimement attaché à sa classe du Conservatoire, qu'en 1821,

Digitized by Google

nommé professeur de contrepoint, il préféra continuer l'enseignement du piano, et refusa l'avancement qui lui était offert. Sa classe fut très brillante. Tous nos maîtres ont passé par ses leçons.

Zimmermann mourut en 1853, peu de temps après le mariage d'une de ses filles avec Charles Gounod. M. et Mme Zimmermann ne pouvaient trouver, parmi les jeunes musiciens, un gendre dont le talent fut plus riche en promesses. L'avenir souriait à Gounod. Celui-ci entrait dans une famille qui pouvait lui donner un puissant patronage.

Le salon de Zimmermann était un centre artistique très recherché. Tous les musiciens de talent, français et étrangers, s'y donnaient rendez-vous, pour faire exécuter leurs œuvres inédites. C'était un Conservatoire intime, où l'on voyait défiler tous les virtuoses. Zimmermann mourut prématurément à l'âge de 68 ans. Il avait vu le succès de son premier gendre, le peintre Edouard Dubuffe ; il ne put qu'entrevoir l'heureuse carrière que le théâtre réservait à son autre gendre Charles Gounod. Zimmermann avait une magnifique collection musicale, dont Gounod a hérité. Cette collection ne pouvait être placée en meilleures mains.

Digitized by Google

L'ORPHÉON

Avant son mariage, Gounod avait été nommé directeur de l'Orphéon de Paris. Il succédait à Hubert qui lui-même avait succédé à Wilhem.

Wilhem ! Voilà un nom glorieux, sur lequel on est toujours tenté de s'arrêter. Il provoque généralement de la part de l'écrivain, une longue digression sur les institutions orphéoniques et sur leurs origines. On remonte jusqu'aux temps les plus reculés, et, avec l'aide des encyclopédies, on fait, à bon compte, un chapitre plus ou moins intéressant sur l'histoire de la musique. Nous n'insisterons pas sur Wilhem ; cela nous entraînerait trop loin. Tout en reconnaissant la grande valeur de l'homme, il nous faut constater que l'Orphéon n'est plus prospère comme autrefois.

Aujourd'hui les sociétés chorales tendent à disparaître. Faut-il s'en plaindre ? Elles sont supplantées par les Harmonies et les Fanfares. L'Orphéon, qui avait anéanti le Compagnonnage, et c'était un bienfait, cède maintenant sa place à la *cuivrerie*. La *cuivrerie* l'emporte, parce qu'il est plus facile de souffler inconsidérément dans les instruments nouveaux, que de chanter convenablement en chœur. Espérons que les Harmonies et les Fanfares disparaîtront à leur

Digitized by Google

tour, qu'elles disparaîtront bientôt, et ne seront remplacées par aucune institution du même genre.

On a dit que l'Orphéon était, à notre époque, une des plus grandes calamités de la musique populaire, et cette assertion n'est pas trop exagérée. Si nous consultons une brochure publiée en 1884 par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, brochure dans laquelle on a réuni plusieurs rapports sur la question de l'enseignement primaire de la musique, nous y trouvons des opinions intéressantes à relever : Saint-Saëns pense que les sociétés orphéoniques prennent l'homme à un âge trop avancé pour que l'étude de la musique lui soit profitable.— Bourgault Ducoudray n'hésite pas à déclarer que les Orphéons ne sont pas considérés comme faisant partie du monde musical ; qu'ils n'ont jamais popularisé que de la musique de troisième ordre ; que le mobile des sociétés actuelles est le concours et non l'exécution des belles œuvres, que leur esprit, par trop subalterne en musique, ne leur permet pas de bien interpréter... — Nous pourrions extraire de la brochure ministérielle beaucoup d'autres aménités de ce genre à l'adresse des Orphéons. Il nous semble inutile de multiplier les citations. Le procès est jugé. A part quelques sociétés chorales très sérieuses et dignes des plus grands éloges, les orphéonistes, en général, restent éloignés de l'art, par éducation autant que par instinct.

Digitized by Google

Le principal but de ces associations, c'est d'aller à un Concours, d'attraper des médailles, et de se désaltérer dans les cabarets de l'endroit. Devant les verres, le chœur est plus à l'unisson que devant le bâton du chef de musique. Ces réunions ne sont qu'une franc-maçonnerie musicale, souvent plus politique que musicale. Elles rappellent les Comices, la Ferté-sous-Jouarre, et les trains de plaisir à prix réduits. Le culte de la musique n'y est pour rien, ou pour bien peu.

Déjà Berlioz, en 1839, lors des grandes séances publiques données par Wilhem, ne se montrait pas très satisfait de l'exécution des masses chorales : — *Savoir* n'est pas tout, écrivait-il à Listz (correspondance inédite) ; il faut *sentir* aussi, et je crois que le peuple Parisien aime trop le vaudeville et le tambour. — Berlioz ajoutait que les orphéonistes avaient le sentiment rhythmique d'une vulgarité désespérante, et qu'ils convertissaient tout, plus ou moins, en mouvement de marche.

Wilhem, on le sait, entreprit de réunir, en un seul faisceau, toutes les ressources vocales éparses dans Paris. C'était une entreprise d'autant plus hardie que le Parisien a la voix mauvaise. L'accent gutturo-nasal qui caractérise la population d'origine parisienne, se fait surtout remarquer dans les faubourgs, et c'est là que Wilhem recrutait ses plus nombreux éléments.

Il commença par grouper autour de lui les deux sexes qui fréquentaient les écoles. Plus

Digitized by Google

tard, aux voix d'enfants il joignit les voix d'adultes, et, sous le nom d'Orphéon, il réunit une grande quantité de chanteurs. L'élan était donné. En 1840, la Province imita Paris. Chaque ville voulut avoir son orphéon. Il y eut même des localités où tous les habitants, sans exception, faisaient partie, soit comme membres actifs, soit comme membres honoraires, de la Société Orphéonique.

Eugène Delaporte, un artiste de talent et d'un dévouement à toute épreuve, a fait beaucoup pour les Sociétés musicales de province. C'est lui qui, en 1859, organisa à Paris une première réunion des orphéonistes français. Six mille chanteurs répondirent à son appel. A l'occasion du Festival-monstre qui eut lieu au Palais de l'Industrie, le *Charivari* publiait la note suivante :

« On entend beaucoup fredonner depuis plusieurs jours dans Paris. Ces fredonneurs sont les 6.000 orphéonistes arrivés des 86 départements pour le grand festival du Palais de l'Industrie. Voilà comment je comprends la musique : 6.000 exécutants d'un coup ! Vlan ! — et puis ensuite le repos le plus complet pour nos oreilles.

« J'espère que ce nouveau système fera école, et que les nombreux pianistes qui nous agacent les nerfs pendant tout l'hiver se réuniront l'an prochain, au nombre de 600 à 800, pour donner un seul et unique concert, dans lequel ils exécuteront un seul et unique morceau. — Merci, Eugène Delaporte, merci ! —»

En 1878, le concours organisé par M. Abel Simon fut plus nombreux. Soixante mille orphéonistes, venus des Départements, de la Belgique,

Digitized by Google

de la Suisse et de l'Angleterre, se réunirent à Paris. Wilhem aurait été heureux d'assister à l'épanouissement de son œuvre. Après sa mort, en 1842, Hubert lui succéda.

En 1851, on fit courir le bruit que l'Orphéon allait être supprimé. Il n'en était rien. Au contraire, on élaborait un projet de règlement pour mettre l'Institution en harmonie avec la nouvelle loi sur l'Enseignement. On organisait, sur de nouvelles bases, les classes de chant dans les écoles de Paris. Cette éducation musicale était confiée à un haut patronage. La commission de surveillance était ainsi composée : Auber, Halévy, Carafa, Onslow, Niedermeyer, Ambroise Thomas, Adam, Clapisson, Barbereau, Bazin, Camille Pleyel, Georges Bousquet ; un véritable conseil d'élite, une Académie ! L'enseignement suivait deux degrés principaux. Il comprenait d'abord l'étude de la musique et du chant, d'après la méthode de Wilhem, dirigée par des instituteurs spéciaux. On agissait par classes ou par sections. Puis, les groupes se réunissaient dans des séances d'ensemble que dirigeait à son tour le chef de l'Institution. Gounod fut nommé Directeur, au mois de mai 1852.

Je ne sais si Halévy, Ambroise Thomas, Gounod et d'autres maîtres crurent sincèrement à l'avenir de l'Orphéon. Il faut bien le croire, puisqu'ils se donnèrent pour mission de composer de remarquables chœurs à quatre parties. Ce fut une illusion musicale. Après quelques années de

Digitized by Google

lune de miel chorale, le répertoire retomba dans des compositions beaucoup moins brillantes. Gounod accepta ses nouvelles fonctions un an après les représentations de *Sapho* à l'Opéra, et alors que les chœurs d'*Ulysse* étaient en répétition au Théâtre-Français. L'Orphéon le mettait en vue. C'était comme un tremplin, et il s'occupa courageusement de l'œuvre.

L'année suivante, au mois de juin 1853, Gounod dirigeait à Saint-Germain-l'Auxerrois, l'exécution d'une messe à trois voix, sans accompagnement, qu'il avait composée pour ses classes d'enfants et d'adultes. La séance était patronnée par l'autorité municipale. L'assistance était aussi brillante que nombreuse. On y remarquait le Ministre de l'Instruction publique et le Préfet de la Seine ; l'éclat de la cérémonie était rehaussé par la présence de Meyerbeer, d'Halévy. Musique et Municipalité !

L'exécution parut satisfaisante, surtout dans les morceaux que Gounod, en chef prudent et pratique, avait confiés aux voix plus exercées des répétiteurs. Le chœur des répétiteurs était groupé au centre, et, autour de ce noyau, les Orphéonistes moins expérimentés chantaient, sous l'œil et à l'aide de leurs professeurs, quelques morceaux d'ensemble. Grâce aux répétiteurs, la bonne exécution fut assurée.

Cette messe fut entendue en Province, d'abord au concours orphéonique de Seine-et-Marne, à Fontainebleau, en 1853 ; puis dans la cathédrale de Sens.

Digitized by Google

En 1854, l'Orphéon avait le vent en poupe. Les cours d'adultes comptaient en moyenne 1200 à 1500 chanteurs. Ce nombre est comme un chiffre obligé, et nous le trouvons presque toujours indiqué, chaque fois qu'il est question de réunions orphéoniques. Les classes d'hommes et d'enfants n'étaient pas moins nombreuses. On répétait dans la Halle aux draps, qui fut démolie pour faire place aux Halles centrales. Les grandes réunions annuelles se tenaient au Cirque des Champs-Elysées et au Cirque Napoléon.

Au mois de novembre 1855, l'Orphéon de Paris fournissait à la grande solennité musicale, organisée par Berlioz au Palais de l'Industrie, 1500 voix, chiffre de rigueur. On y exécuta les compositions suivantes de Gounod : *Le vin des Gaulois*, et la Cantate *Vive l'Empereur !*

Vive l'Empereur ! était une pièce chorale à quatre parties, qui fut exécutée quelques jours après, dans une réunion solennelle, où 1,500 orphéonistes, venus des Départements et de la Belgique, se firent entendre sous la direction de l'auteur. Ce morceau pour orphéon, fut exécuté aussi à Notre-Dame, lors du baptême du Prince Impérial. Cette cantate a un incontestable mérite au point de vue musical. La poésie a certainement moins de valeur. En voici une strophe :

Vive l'Empereur !
Il est l'élu de la France.
Il fut son sauveur.
Il est notre espérance.

Digitized by Google

A propos de cette composition, nous rappellerons une anecdote plus récente. En 1878, on vint demander à Gounod un hymne pour l'Exposition. Aussitôt, un éditeur intelligent eut l'idée de ressusciter le chœur *Vive l'Empereur !* Il en fit un morceau de piano, qu'il intitula : *Chant national pour l'Exposition*, et qu'il répandit dans toute la France. Le nom de Gounod assurait à l'éditeur une vente fructueuse, et le morceau fut partout très apprécié.

Autre transformation ! Dans la ville de ***, le chef de musique militaire arrangea le *Chant national* pour son orchestre, et le fit entendre un dimanche, sur la grand'place, au milieu d'un auditoire nombreux et enthousiaste. Quelques politiciens reconnurent alors la mélodie, chantée primitivement en l'honneur de Napoléon III, l'*élu de la France*. Ils crièrent au scandale, et le chef de musique fut dénoncé. L'affaire alla jusqu'au ministère. Après une longue enquête, la bonne foi du chef de musique fut reconnue. Il avait cru célébrer l'Exposition, et il avait célébré Napoléon III.

Gounod a écrit d'autres cantates, mais il ne s'est jamais occupé de politique. La musique est un art abstrait et supérieur. Elle ne se commet point, malgré la poésie, avec nos querelles politiques, et les cantates n'ont jamais été prises au sérieux, même par ceux qui les font. Cependant Gounod fut appelé le Tyrtée de l'Empire, à cause du chœur *Vive l'Empereur* ! (Voyez le *Temps* du 21 novembre 1871).

Digitized by Google

En 1857, au Cirque Napoléon, on exécuta un chœur à quatre voix d'hommes, écrit par Gounod sur la fable de La Fontaine : *La Cigale et la Fourmi*. L'année suivante, au même Cirque, ce fut le tour d'une autre fable : *Le Corbeau et le Renard*.

Les critiques trouvaient la première de ces deux compositions très bien adaptée aux conditions voulues pour l'exécution chorale. Les différents timbres de voix jouent un grand rôle dans *La Cigale et la Fourmi*. Dans la seconde fable, *Le Corbeau et le Renard*, le quatuor vocal paraît pouvoir se réduire aux dimensions d'un duo et même d'un solo.

Berlioz a fait, dans les termes suivants, l'éloge de ces deux pièces pour orphéon :

« Gounod possède au plus haut degré les qualités nécessaires au compositeur qui veut faire entendre, comprendre et sentir les finesses du texte qu'il met en musique. Diction aisée et naturelle, ponctuation bien indiquée, accentuation juste, prosodie irréprochable, choix excellent du registre de la voix, et respiration bien marquée, telles sont les qualités spéciales qu'on trouve dans les deux chœurs à quatre parties par M. Gounod, sur les textes de La Fontaine.

« Le préjugé avait décidé depuis longtemps, et d'une façon péremptoire, qu'une pièce en vers, telle que les fables, était impossible à mettre en musique. On ne pouvait introduire là dedans ni mélodie réelle, ni périodes complètes, ni symétrie, ni ordonnance musicale quelconque. M. Gounod a prouvé jusqu'à l'évidence que le préjugé disait, comme toujours, des bêtises, et la musique de ces deux fables me paraît un petit chef-d'œuvre d'esprit, de goût et d'invention. »

Digitized by Google

A la réunion annuelle de l'Orphéon, en 1859, on entendit un chœur de Gounod : *Pastorale sur un Noël du XVIII^e siècle*, et, en 1861, à la même séance annuelle, un chœur général : *Prière à Marie*, dont la mélodie parut *suave*, mais que les critiques jugèrent trop long. On y trouvait de modulations périlleuses qui rendaient difficile l'exécution du morceau, pour ne produire, en somme, que peu d'effet.

Un autre chœur, le *Vendredi Saint*, fut exécuté en 1866, à la réunion annuelle de l'Orphéon dirigé alors par Pasdeloup. Gounod, qui venait d'être élu à l'Institut, en remplacement de Clapisson, reçut de la part des orphéonistes une ovation enthousiaste. Déjà, à la mort d'Adam, il avait obtenu, ainsi que Niedermeyer, 6 voix, à l'élection d'un membre pour l'Académie des Beaux-Arts. Berlioz eut 9 voix et succéda à Adam.

Gounod, en janvier 1856, avait été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur. En 1866, alors qu'il entra à l'Institut, Gounod n'était plus Directeur de l'Orphéon de Paris. Il était devenu l'auteur de *Faust*, et il n'avait plus besoin de tremplin. L'acte du jardin lui faisait une brillante auréole. Il dominait, en France, l'art musical comme un apôtre, avec la tête entourée d'un cercle lumineux. Il avait donné, en décembre 1859, sa démission de Directeur de l'Orphéon. Il eut deux successeurs. Comme Paris s'était agrandi, on avait coupé l'Institution en deux sec-

Digitized by Google

tions géographiques. La Seine marquait la limite. Pasdeloup fut nommé Directeur pour la rive droite, et Bazin Directeur pour la rive gauche. Gounod, avec le général Mellinet, entrait dans l'état-major, c'est-à-dire dans le conseil de surveillance.

Depuis les représentations, à l'Opéra, de la *Nonne Sanglante*, en 1854, le compositeur avait délaissé le théâtre. Nous allons le retrouver, en 1858, dans le genre dramatique, avec sa charmante partition du *Médecin malgré lui*.

Digitized by Google

Digitized by Google

ŒUVRES COMPOSÉES SUR DES LIVRETS TIRÉS DE MOLIÈRE ET LA FONTAINE

Le Médecin malgré lui.—Philémon et Baucis.
La Colombe.— Georges Dandin.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

Dès le début de sa carrière dramatique, Gounod s'appliqua à mettre en musique des pièces de Molière. Dans son numéro du 18 janvier 1852, la *Gazette musicale* annonçait qu'une nouvelle version du *Bourgeois gentilhomme*, avec la Cérémonie et les Divertissements, avait été donnée au Théâtre Français. Gounod avait été chargé d'accommoder la musique de Lully au goût du public contemporain ; mais, non content

Digitized by Google

de faire des retouches, l'auteur de *Sapho* avait composé des airs nouveaux, notamment l'air de danse des garçons tailleurs, qu'il avait substitué à la mélodie primitive. Le public, les connaisseurs même, avaient applaudi cette composition originale. Ils croyaient applaudir Lully, et c'est à Gounod qu'ils faisaient honneur.

Outre le *Bourgeois gentilhomme*, Gounod a mis en musique deux comédies de Molière, *Le Médecin malgré lui* et *Georges Dandin*. Cette seconde partition n'a pas encore vu le jour.

Sans parler de l'immortel *Don Juan* de Mozart, le théâtre de Molière avait déjà inspiré quelques musiciens. En 1792, Désaugiers, le père du célèbre chansonnier, fit représenter, au Théâtre Feydeau, *le Médecin malgré lui*, qu'il avait mis en musique sur un livret adapté par son fils, d'après Molière. Dans un entr'acte, on intercala le *Ça ira*, hors-d'œuvre révolutionnaire qui ne rappelait en rien le style de Lully. Mais le *Ça ira* était au goût du jour. On le mettait à toutes sauces.

Pourceaugnac a été *musiqué*, pour nous servir de l'expression ancienne, par Mengozzi, et aussi par Jadin.

Les Précieuses ridicules ont été transformées en opéra-comique par Devienne.

Tels sont les principaux essais de ce genre qui ont paru avant *le Médecin malgré lui* de Gounod. La première représentation eut lieu le

Digitized by Google

15 janvier 1858, jour de l'anniversaire de la naissance de Molière, au Théâtre Lyrique.

Quand on vit Molière affiché en plein boulevard du Temple, avec l'annonce d'une traduction en musique, ce fut un événement ! Molière en musique ! Quelle audace ! Pour une pareille entreprise, disait-on, il faut plus qu'un musicien inspiré, il faut un artiste chez qui le bon goût, le tact, le sentiment littéraire parlent aussi fort que le sens musical. Mettre l'orchestre au service de la littérature; emboîter le pas avec Molière, sans lui marcher sur les pieds, voilà, disait-on encore, une rude tâche, pleine de périls, et on se demandait si Gounod était capable de l'accomplir.

Doute injuste, car la partition du *Médecin malgré lui* est une œuvre remarquable. Elle défie la critique. Aussi, tout en faisant une analyse rapide de la partition, nous abstiendrons-nous de reproduire, par extraits, les feuilletons parus après la première représentation. A quoi bon rééditer quelques articles inspirés par la malveillance, au milieu du concert d'éloges dont fut accueilli l'ouvrage. Le blâme a glissé, et sans pouvoir l'atteindre, sur ce petit chef-d'œuvre musical, qui est la meilleure partition de Gounod au point de vue de l'homogénéité. C'est un ensemble aussi parfait, aussi bien coordonné que possible. Tous les détails sont rendus avec le soin le plus minutieux, avec toute l'élégance, toute la finesse, tout le charme que comporte le sujet. L'œuvre entière

Digitized by Google

est empreinte d'un caractère de douce gaîté. La verve comique est suffisante et digne du maître. L'auteur se garde bien de descendre jusqu'à l'opérette, et la partition se maintient, sans aucune défaillance, dans les hautes régions de l'art. Gounod a su habiller la pièce de Molière, et, quoiqu'on ait pu dire, il a mis dans son opéra autant d'esprit que de bonne humeur. Les parties d'orchestre forment un travail symphonique des plus intéressants. C'est l'orchestre de Mozart. Pas de trombones, pas de bruit. Les timbales, dans toute la partition, ne se font entendre qu'une fois ou deux. De temps en temps, le basson, avec sa sonorité goguenarde, vient rappeler l'instrument à piston, si cher à M. Purgon ; et la petite flûte laisse couler de légères trainées de notes, pour imiter certaines incontinences, auxquelles la comédie de Molière aime à faire allusion. Le tout est traité avec tact, sans trivialité et sans excès. Ce n'est qu'une adaptation, qu'un pastiche, une imitation, a-t-on dit ! Mais ce pastiche, où Gounod a mis son cachet d'originalité, où il a fait preuve de tant de goût et de tant de science, est charmant d'un bout à l'autre. Ne fait pas un pastiche qui veut, et surtout un pastiche aussi réussi. Le style de Lully est-il reproduit dans *Le Médecin malgré lui ?* Soit ! Gounod cependant ne s'est pas montré, dans cet ouvrage, un compositeur servile ; il est resté indépendant. C'est que l'auteur n'était pas un débutant. *Le Médecin malgré lui* a été composé, sinon représenté, après la par-

Digitized by Google

tition de *Faust*. Gounod avait déjà, en portefeuille, ses lettres de noblesse (1).

— Tout est joli, piquant, frais, facile, dans cet opéra-comique, a dit Berlioz; il n'y a rien de trop, il n'y manque rien. — Le feuilleton de la *Revue des Deux-Mondes*, toujours malveillant contre l'auteur de *Sapho*, avait passé des mains de Blaze de Bury aux mains par trop fantaisistes de Scudo, et le *Médecin malgré lui* n'avait pas plu à Scudo : — Nous sommes forcé de dire, écrivait-il, que M. Gounod n'est pas encore complètement sorti de la pénombre qui voile, depuis dix ans, sa jeune renommée. Scudo qui, ce nous semble, devait son autorité de critique à la Revue dans laquelle il écrivait, était bien difficile !

Le *Médecin malgré lui*, nous le répétons, est une œuvre des plus remarquables. Elle marque une étape dans la carrière du musicien. Combien il est regrettable que l'ouvrage ne soit pas rétabli au répertoire de l'Opéra-Comique ! Au mois de septembre 1866, il fut repris au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet. Ismaël remplissait le rôle de Sganarelle que Meillet avait créé au Boulevard du Temple. L'opéra reparut plus tard, et pour un instant, à la salle Favart. On ne le donne plus à l'Opéra-Comique ; on invoque l'argument sans réplique : le *Médecin malgré lui* ne fait pas

(1) La partition du *Médecin malgré lui* fut composée en cinq mois. Nous verrons, à un autre chapitre, dans quelles circonstances elle fut écrite et exécutée.

Digitized by Google

d'argent ! C'est malheureusement vrai, et cette indifférence n'est pas à l'éloge du public, qui, trop souvent, préfère aux choses fines et délicates les œuvres bruyantes et les sonorités confuses. Il faut croire que la partition de Gounod n'est pas faite pour la foule, et qu'elle s'adresse aux musiciens d'élite. Nous avons assisté aux représentations du *Médecin malgré lui*, lors de la reprise à la salle Favart, et, chaque fois, la salle était peu remplie ; mais, aux fauteuils d'orchestre, on voyait tous nos maîtres. Les sommités de l'art musical venaient entendre l'œuvre de Gounod, et y prenaient autant d'intérêt que de plaisir. Cette assistance plus brillante que nombreuse témoignait, sans réserve, son estime et son admiration (1).

Les acteurs de la création étaient : MM. Lesage (Géronte) ; Froment (Léandre) ; Meillet (Sganarelle) ; Leroy (M. Robert), Wartel (Valère), et Girardot (Lucas). Mmes Cayé (Lucinde) ; Faivre (Martine) ; Girard (la nourrice Jacqueline).

Le livret est arrangé en opéra-comique par MM. Jules Barbier et Michel Carré. Les morceaux de musique s'accordent bien avec le texte de Molière.

L'ouvrage est précédé d'une véritable ouverture. Là, le compositeur pose qualité. Le chant large qui commence, et qui sert de péroraison, à

(1) Sous ce titre : le *Docteur Mock*, la pièce obtint un vif succès à Londres.

Digitized by Google

quelque chose d'historique et rappelle les violons du Roi. Le milieu de ce prologue instrumental est varié par un morceau d'un style plus moderne, où les douleurs de la colique semblent exprimées. On dirait que M. Purgon est dans la coulisse, et qu'il attend, armé de pied en cap, la mise en action.

Au premier acte : duo de Sganarelle et de Martine (*Non, je te dis que je n'en veux rien faire.*) Le livret, on le voit, débute comme la prose de Molière. C'est le duo des coups de bâton. Sganarelle considère le bâton comme le vrai moyen d'apaiser les femmes.

Martine prend sa revanche : *Une femme a toujours dans les mains de quoi se venger d'un mari,* dit-elle. Cette scène de Molière est traduite en couplets charmants. La musique, avec ses petits dessins d'accompagnement, est des plus spirituelles.

Viennent ensuite les couplets de Sganarelle :

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie !
Qu'ils sont doux
Vos petits gloux-gloux..., etc.

empruntés au texte de Molière. Les librettistes y ont ajouté quelques vers.

Ces couplets, à l'origine, se chantaient sur un air de Lully. On le croit du moins. Cet air fut bientôt remplacé par une autre mélodie, qui est venue jusqu'à nous, par tradition. Les interprètes

Digitized by Google

successifs du rôle de Sganarelle nous l'ont conservée, dit M. Tiersot (*Ménestrel* du 25 décembre 1887). Elle sert de thème à un Noël provençal resté populaire.

Quant à l'air des *Gloux-Gloux* composé par Gounod, il est bien connu. Cette petite symphonie bachique, avec ses jolis détails, est des plus piquante. L'orchestration en est variée. Les instruments viennent, à tour de rôle, accompagner les *Gloux-Gloux*, et indiquent spirituellement combien le vide de la bouteille cause de regrets à Sganarelle. Ce tableau de musique imitative est très réussi. Lully n'y est pour rien, et ces délicieux couplets ne figurent pas là, comme simple hors-d'œuvre. Ils sont bien dans la note de l'ouvrage.

Toute la scène, où les coups de bâton persuadent à Sganarelle qu'il est un grand médecin, est traitée en musique. C'est le trio : *Monsieur, n'est-ce pas vous ?* Cette scène peut paraître un peu longue, dans la partition, mais que de jolies choses elle renferme !

Le premier acte se termine par un chœur de Bûcherons : *Nous faisons tous ce que nous savons faire.* Le motif, d'abord exposé à l'unisson, sert ensuite de contre-chant à un second chœur chanté par des paysannes. Ce morceau d'ensemble est d'un style large et bien accentué. On l'exécute quelquefois dans les grands concerts. C'est le seul morceau de toute la partition qui n'ait pas plu à Berlioz.

Digitized by Google

Un court prologue symphonique précède le second acte qui s'ouvre par la sérénade de Léandre :

Est-on sage
Dans le bel âge.

Léandre est armé d'une mandoline, mais l'orchestre grince pour lui. Couplets charmants. (Il nous faut bien toujours employer ce mot pour qualifier toutes les parties de l'ouvrage). La sérénade est accompagnée d'une basse en pizzicato, et le basson vient faire discrètement un solo du plus piquant effet.

La harangue de Jacqueline à Géronte : *En mariage, comme ailleurs, contentement passe richesse,* est traduite en musique. Ce sont les couplets de la nourrice, si bien dégoisés jadis par M^lle^ Girard (*D'un bout du monde à l'autre bout...*).

Comment a-t-on pu reprocher à Gounod de n'avoir pas mis assez de gaîté ou de comique dans son œuvre musicale ? Les couplets de la nourrice sont pleins de verve ; l'harmonie de la ritournelle est des plus singulières. Lully n'y est encore pour rien, et cependant le personnage de Molière est rendu, dans cette chanson, avec une vérité parfaite. Gounod s'est imprégné, en le modernisant, du style qui convenait à la comédie. Là, il est autant lettré que peintre et musicien.

Suit le grand sextuor de la consultation médicale. — Morceau capital, dit Berlioz, conçu, ordonné et exécuté de main de maître. — Puis le

Digitized by Google

divertissement avec chœur (ténors et basses) *Sans nous, tous les hommes deviendraient malsains*, chantent, en ronde, les médecins revêtus de la longue robe et du bonnet traditionnel. L'accent comique est parfait.

L'acte se termine par le délicieux fabliau de Léandre :

> **Je portais dans une cage**
> **Un oiseau que j'avais pris....**

La mélodie se développe longuement ; mais quoi de plus frais et de plus agréable ! Dans cette petite pastorale, le hautbois se marie de la façon la plus heureuse avec la voix du ténor. La poésie est empruntée au rôle du Satyre dans le second acte de la *Princesse d'Elide*.

Un morceau d'orchestre vif et alerte précède le troisième et dernier acte. *Vive la Médecine !* chante Sganarelle. Voilà encore une mélodie remplie de gaîté. Des paysans viennent consulter le médecin : *Sarviteur, monsieur le Docteur !* Les phrases musicales de ce chœur sont bien en situation. On remarque l'effet mélodique, sur ces paroles : *Faudra qu'elle guarisse, ou qu'elle dise pourquoi.*

Le duo entre Sganarelle et Jacqueline :

> **Ah ! que j'en sais belle nourrice**
> **Et qui ne sont pas loin de vous...**

est encore un morceau piquant par sa verve, par

Digitized by Google

ses modulations, par son accompagnement d'orchestre. Ici le compositeur trouve grâce devant le rébarbatif critique de la *Revue des Deux-Mondes*: — Le musicien, écrit Scudo, en profitant de la situation traitée par le poète, a substitué son inspiration à l'esprit du texte original, et le fait oublier.

La scène de Molière où Lucinde retrouve la parole est traitée en quintette: *Rien n'est capable, mon père..*, et l'opéra finit gaîment par le final du premier acte, c'est-à-dire par le chœur des Bûcherons.

Nous avons dit qu'on avait choisi, pour la première représentation, le jour de l'anniversaire de la naissance de Molière. On avait réservé, pour la fin de la pièce, le couronnement du buste de l'auteur de *Tartufe*. Madame Carvalho, costumée en Muse, entourée de tout le personnel du Théâtre-Lyrique, après avoir chanté une cantate :

> Salut Molière! ô grand génie!
> La Muse est sœur de l'harmonie..., etc.

plaça solennellement, pendant la reprise du chœur, une couronne sur le buste de Molière. Gounod avait fait cette cantate, qui, disait-on, rappelait le final du premier acte de *Sapho*. Le compositeur fut rappelé sur la scène, et partagea l'ovation faite à Molière.

En critiquant la partition, quelques lundistes trouvèrent que l'œuvre était plus symphonique

Digitized by Google

que vocale, et ils traitèrent l'auteur d'Allemand. Tout change ! Après la première représentation du *Tribut de Zamora*, en 1881, nous verrons Gounod qualifié d'auteur Italien.

PHILÉMON ET BAUCIS

Nous n'observerons pas, pour les œuvres traitées dans ce chapitre, l'ordre chronologique. Nous y réunissons, en un ensemble, les opéras dont les livrets ont été empruntés à Molière et à La Fontaine.

Philémon et Baucis n'a été représenté qu'après *Faust*, au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple. Plus heureux que le *Médecin malgré lui*, cet opéra est resté au répertoire. C'est une œuvre où la mélodie abonde, œuvre délicate et charmante, mais qui, à notre sens, n'égale pas en valeur musicale l'ouvrage que nous venons d'analyser.

Quelques mois après la première représentation de *Faust*, on annonçait que Gounod mettait la dernière main à un nouvel opéra, et, au mois de décembre 1859, *Philémon* était en pleines répétitions.

La partition promise tout d'abord à Bénazet, avait, sur la demande de M. Carvalho, passé du

Digitized by Google

Théâtre de Bade au Théâtre-Lyrique. Gounod, à titre de compensation, s'engagea à écrire pour la petite scène de Bade, un autre ouvrage, qui fut *la Colombe*. Bénazet ne gagnait pas à l'échange.

Pour le Théâtre-Lyrique, les auteurs remanièrent le livret. L'appétit vient en mangeant. Une fois à l'œuvre, ils se décidèrent à intercaler un acte entre les deux actes du texte primitif. Ce tableau comprenait le ballet et l'épisode de la colère des Dieux.

Philémon et Baucis fut donc représenté en trois actes, le 18 février 1860, à Paris.

—Libretto ennuyeux, dit Scudo, libretto qui ne pouvait offrir qu'un thème très court et sans grande variété. — Le critique de la *Revue des Deux-Mondes* ne veut pas qu'on touche au sujet si délicatement traité par La Fontaine, et il s'en prend d'abord aux auteurs de la pièce :

« Cette scène de vaudeville, où Jupiter, le maître des déesses, joue le rôle d'un sot éconduit par une petite fille, est de la pure invention de MM. Barbier et Carré, qui, depuis dix ans qu'ils écrivent pour le théâtre, n'ont pu encore faire une pièce viable (1), qui dépasse les proportions des *Noces de Jeannette*. Et voilà les poètes qui devaient faire vite oublier ce bourgeois de Scribe, qui a fait cent pièces, comiques ou sérieuses, les unes plus amusantes que les autres ! »

Berlioz n'est pas de cet avis. Il pense que depuis longtemps *Philémon et Baucis* aurait dû être mis

(1) Et *Faust* ?

Digitized by Google

en scène, et il loue MM. Barbier et Carré d'avoir écrit un petit drame sur la touchante fable de La Fontaine :

« Beaucoup de gens les en remercieront, écrit-il. On a dû pourtant leur dire bien des fois: il n'y a pas de pièce là dedans! C'est le grand mot! Partout où le spectateur ne se demande pas avec anxiété: Se marieront-ils? Ne se marieront-ils pas? Mourra-t-il? Ne mourra-t-il pas? Sortira-t-il? Ne sortira-t-il pas?... il n'y a pas de pièce! »

Et Berlioz ajoute :

« L'ouvrage de MM. Barbier et Carré a complètement réussi. M. Gounod a été plus heureux encore, et sa partition me semble l'une des plus gracieuses qu'il ait écrites. »

Voyons l'ouvrage tel qu'il fut représenté au Théâtre-Lyrique, selon la première version, c'est-à-dire en trois actes:

Après une introduction pastorale, bien faite, harmonieuse, où l'on remarque un solo de hautbois (solo naïvement élégant, dit Berlioz), et que l'orchestre reprend tout entier, la pièce débute par un duo entre Philémon et Baucis (*Du repos voici l'heure*). C'est le tableau de La Fontaine. Les vieux époux expriment le bonheur d'une union si longue et si parfaite, et leurs voix s'unissent pour chanter : *Aimons-nous jusqu'au jour suprême.*

M. et Mme Denis, eux, se font quelques reproches.

Digitized by Google

Ils ne goûtent pas, comme Philémon et Baucis, le bonheur le plus complet. Ce duo, de l'œuvre de Gounod, ce *Souvenez-vous en*, est l'expression de la félicité la plus heureuse. Il est d'un sentiment exquis. Il se termine par ces mots : *ô souriante image...*, et il suffit de citer les paroles pour rappeler immédiatement le souvenir de cette gracieuse mélodie.

Après le duo, les époux se félicitent d'être rentrés dans leur modeste demeure, sans s'être mêlés aux danses de la jeunesse impie ; et l'on entend au loin, dans la coulisse, ce délicieux chant des Bacchantes :

Filles d'Athos, folles Bacchantes...

chœur très original, qui n'avait pas eu le don de plaire à Scudo. Selon Scudo, ce chœur n'a rien de remarquable, si ce n'est la persistance de deux notes du cor, qui vous taquinent les oreilles !

J'en suis fâché pour Scudo. Ce chœur des Bacchantes est d'un effet très pittoresque, grâce à la forme de l'accompagnement et au choix des instruments que l'auteur fait entendre. Le piano résonne dans la coulisse avec beaucoup d'à-propos. Les accords en *staccato* s'amalgament si bien avec les autres instruments, que le timbre banal du piano se perd dans l'ensemble. L'oreille est étonnée de cette sonorité étrange, et, tout d'abord, on se demande quel est l'instrument bizarre qui accompagne dans la coulisse. C'est la

Digitized by Google

première fois que le piano figure ainsi au théâtre, employé d'une manière ingénieuse.

« Ce chœur est original, dit Berlioz. La mélodie se déroule tout entière sur une pédale de Dominante, brodée par la sixte, d'un accent joyeux et suave à la fois. C'est bien là un chant d'Epicurien. — Pardon de l'anachronisme, si je le commets ! Je ne sais à quelle époque vécurent Philémon et Baucis. — Cet effet de Dominante, brodée par la sixte, fut employé déjà par Gluck dans le chœur final d'*Helena e Paride*, devenu plus tard celui d'*Iphigénie en Tauride*. Dans *Philémon*, il a un tout autre caractère, beaucoup plus remarquable. »

Les Bacchantes ont passé. Un orage annonce l'arrivée des Dieux.

« Orage symphonique très bien fait, dit la *Gazette musicale*. Peu de bruit, et bonne besogne. Malheureusement, on a la mauvaise idée d'imiter le vent dans la coulisse par des moyens matériels. Taisez-vous, machinistes ! Le vent souffle à l'orchestre sous l'archet des violons, et il mugit dans le tube allongé des clarinettes ! »

Jupiter arrive incognito. Il demande l'hospitalité aux vieux époux, comme dans le poème de La Fontaine ; seulement c'est Vulcain et non Mercure qui lui tient compagnie.

Après le trio (Jupiter, Vulcain, Philémon), *Etrangers sur ces bords, et surpris par l'orage*, nous arrivons aux couplets de Vulcain :

Au bruit des lourds marteaux...

Digitized by Google

Vulcain est de mauvaise humeur. Vénus lui a fait le sort que vous savez. Et puis cet amoureux infortuné, toujours en butte aux railleries de Jupiter, a été mouillé par l'orage. Il regrette d'avoir quitté ses forges de l'Etna. Il exhale ses plaintes en deux couplets fort expressifs. Il y a dans le rhythme, dans les intonations, dans l'harmonie, quelque chose d'abrupt, de grossier, de maussade qui convient bien au caractère du malheureux Vulcain. Les trombones à l'orchestre jouent *piano*, et donnent au morceau une couleur sombre et bien en situation.

Ces couplets ne satisfont pas encore Scudo, qui les trouve plus baroques que comiques. Que lui faut-il donc à Scudo ?

La mélancolie de Vulcain aiguillonne les plaisanteries de Jupiter. Ariette: *Eh! quoi, parce que Mercure. . .*

Philémon donne à souper à ses hôtes dont il ignore la qualité divine, et pour les égayer, Baucis leur chante la fable : *le Rat de ville et le Rat des champs*. Cette mélodie, assez incolore, avait été composée avant la partition.

« Il y a beaucoup plus à louer, dit Berlioz, dans le second air de Jupiter et dans le duo des époux qu'accompagnent les tenues de violons divisés, et quelques notes de harpe donnant à l'harmonie un caractère tout à fait poétique. »

La fin du premier acte parut inférieure au

Digitized by Google

commencement. Jupiter veut récompenser Philémon et Baucis de leurs vertus. Il les épargnera du châtiment céleste qu'il va infliger à toute la contrée impie. Il étend la main sur les deux vieillards, et il les endort. Quelques critiques prétendirent que l'air où le Dieu de l'Olympe ordonne aux époux de s'endormir, avait des qualités soporifiques auxquelles les spectateurs eux-mêmes ne pouvaient résister. Il faut bien faire un peu d'esprit.

Dans la partition conforme à la seconde version, la seconde moitié du premier acte est ainsi indiquée :

Ariette : *Eh ! quoi parce que Mercure.*— Mélodrame. — Romance : *Ah ! si je redevenais belle* (Baucis). — Quartettino : *Prenez place à la table.* — Final : *Allons ! triste buveur.*

Le second acte se passe dans le temple de Jupiter, où, par défi, les compatriotes de Philémon se sont réunis pour célébrer leurs orgies. On boit, on chante, on danse, on blasphème jusque chez le Roi des Dieux. (Chœur de l'ivresse : *Dans l'ombre de la nuit.*—Strophes de la Bacchante —Chœur des Bacchantes : *Filles d'Athos, folles Bacchantes*). — Vulcain intervient pour faire de la morale ; il prêche la tempérance. Il est éconduit. (Scène et chœur : *Arrêtez !* — Chœur des Blasphèmes : *Nous chantons aux lueurs*).— Jupiter paraît, et, d'un geste, il foudroie tous ces impies qui tombent morts. (Final : *O Jupiter* !)

Digitized by Google

Voici quelques appréciations sur ce second acte :

« Un air de danse, destiné à accompagner la scène de l'orgie, écrit Berlioz, occupe l'entr'acte. Ce morceau d'orchestre est magistralement traité, les développements n'en sont pas excessifs, et les modulations s'y enchaînent avec autant d'à-propos que de bonheur. Ici encore se trouve l'emploi d'une pédale obstinée, très piquante, pédale double, formée par le martellement continu de la tonique et de la dominante, établissant une sorte de carillon. Malheureusement, le thème de ce brillant allegro rappelle trop un air de danse du *Désert*, de Félicien David.

« Les strophes avec chœur chantées dans le temple par une de ces femmes impies, ont paru manquer de caractère, malgré l'effet du chœur qui en reprend le thème dans un grand ensemble de voix à l'octave. Le final : *Les dieux s'en vont*, est beaucoup mieux. Il est écrit en général un peu haut pour les voix supérieures. »

La *Gazette Musicale* se livre à quelques plaisanteries au sujet de l'air de ballet :

« Le second acte est précédé d'un air de ballet que l'on entendra bientôt dans la bacchanale qui va suivre. Il roule presque entièrement sur une phrase très courte, qui est répétée une cinquantaine de fois dans divers tons et par divers instruments. L'habileté d'arrangement a tant de chances de succès aux premières représentations, que l'auditoire a crié *bis* à l'unanimité. On a donc entendu cent fois de suite le petit motif ; ceci soit dit sans déprécier le morceau, qui est fort bien fait, ingénieusement conduit, habilement instrumenté comme morceau d'entr'acte. Seulement, il n'est pas assez sonore,

Digitized by Google

comme air de ballet. Le pied des danseuses y couvre la voix discrète de l'orchestre. Le chœur qui fait tant d'effet au premier acte, en produit moins au second, lorsqu'on le chante à pleine voix. Le chœur : *les Dieux s'en vont* que l'on chante après l'expulsion de Vulcain, et qui exprime le paroxysme de l'orgie, a beaucoup de sonorité. La plupart des auditeurs n'en demandent pas davantage. »

Scudo écrit dans la *Revue des Deux-Mondes:*

« Le second acte transporte la scène chez le peuple voluptueux destiné à périr bientôt par la colère des Dieux. Il est précédé d'une introduction ou entr'acte symphonique très piquant et délicatement instrumenté. Cet entr'acte sera entendu de nouveau comme air de danse dans l'orgie qui va suivre, et dont le tableau est la reproduction presque exacte de celui de M. Couture, *les Romains de la décadence*. Nous dirons, sans détour, que la musique de tout le second acte, qui heureusement n'est pas long, est d'une grande faiblesse, et que nous n'y avons remarqué que le second chœur qui forme le final de cette fiasque peinture de voluptés morbides, dont les théâtres abusent, et dont ils fatiguent le public... »

Au troisième acte, Philémon et Baucis se réveillent dans un palais. Ils sont redevenus jeunes, et ils ont quelque peine à se reconnaître. Baucis, à moitié endormie, chante :

Philémon m'aimerait encore!
J'aimerais encore Philémon !

Philémon se réveille à son tour. Les deux

Digitized by Google

époux chantent alors l'agréable duo, à la fin duquel leurs voix reprennent ensemble :

O baiser de feu !
Brûlante caresse...

La vie leur est rendue avec tous ses plaisirs et toutes ses espérances.

Jupiter reparaît. Cette fois il est vêtu d'un brillant costume de dieu, et il ne se présente plus incognito, comme au premier acte. Il revoit Baucis qu'il a rajeunie par sa toute puissance, et Baucis est si jolie, qu'il en devient amoureux. Le maître de l'Olympe célèbre, en deux couplets, son ouvrage :

Vénus même n'est pas plus belle !

et, enflammé par la passion, il redevient le mauvais sujet qui a séduit Léda, et tant d'autres. Il charge Vulcain d'éloigner le mari. Un de plus ! se dit Vulcain, en se frottant les mains, tout enchanté qu'il est de voir en Philémon un nouveau confrère.

Jupiter aborde Baucis, pendant qu'elle dit cet air charmant, écrit pour M^me^ Carvalho :

O riante nature...

Puis le duo s'engage : *Relevez-vous, jeune*

Digitized by Google

mortelle ! On y remarque notamment la jolie phrase mélodique sur ces paroles :

O Philémon, ne crains pas que j'oublie
Le doux serment qui pour jamais nous lie.

Ce qui n'empêche pas Baucis de se laisser embrasser par Jupiter. Pouvait-elle refuser un baiser au maître des Dieux!

Suit le trio entre Philémon, Baucis et Vulcain. C'est le trio de la jalousie et des reproches. Enfin, Baucis touchée du désespoir de son mari, demande à vieillir. (Romance et final).

Rendez-moi mes rides,
Rendez-moi mes cheveux blancs

dit-elle à Jupiter. Mais Philémon et Baucis resteront jeunes. Ils ne seront pas changés, l'un en tilleul, l'autre en chêne, comme dans le poème de La Fontaine.

Consacrons une autre vie
A de nouvelles amours

chante Baucis, et Jupiter reprend le chemin de l'Olympe, pour ne plus découcher, sauf dans *Amphytrion*.

Les feuilletons critiquèrent ce final comme n'étant pas à la hauteur de la situation. On reprochait aussi au compositeur de chercher ses effets dans l'orchestre, plutôt que dans les rôles confiés aux voix.

Les acteurs, à l'origine, furent MM. Froment (Philémon)—Bataille (Jupiter) — Balanqué (Vul-

Digitized by Google

cain) — Mme Carvalho (Baucis), et Mlle Sax (La Bacchante, 2e acte).

Après une douzaine de représentations, *Philémon et Baucis* disparut de l'affiche par suite du deuil de Mme Carvalho, qui perdit sa mère. L'ouvrage ne fut repris que 16 ans après, à l'Opéra-Comique, le 16 mai 1876, avec MM. Nicot, Bouhy, Giraudet et Mlle Chapuis. On supprima tout le second acte, ainsi que la fable des *Deux rats* chantée, à l'origine, au premier acte. Au dernier acte, on eut l'heureuse idée de faire revenir pour le dénouement la jolie mélodie du début :

O souriante image...

En 1882, *Philémon et Baucis* fut de nouveau repris à la salle Favart. Quoique représentée à de rares intervalles, cette œuvre, qui a le don de plaire aux femmes, est restée jusqu'ici au répertoire de l'Opéra-Comique, dont elle est un des plus gracieux ornements.

LA COLOMBE

Ce petit ouvrage devait être représenté à Bade en 1859. La guerre d'Italie fit ajourner la représentation, qui n'eut lieu qu'à la saison suivante, à Bade, le 3 août 1860.

Digitized by Google

La Colombe est une opérette de salon, un ouvrage sans grande importance, d'une couleur générale un peu terne. On y remarque cependant quelques pages d'une exquise délicatesse. Orchestration discrète : le quatuor, deux bassons, deux cors, deux clarinettes, deux hautbois, deux flûtes et les timbales. Point de chœurs. La pièce est à quatre personnages : deux sopranos, un ténor et une basse.

A Bade, les rôles furent créés par Mme Carvalho (Sylvie) ; Mlle Faivre (le petit Mazet) ; Roger (Horace) et Balanqué (maître Jean, le majordome).

Le sujet est tiré d'un conte de La Fontaine, le *Faucon*, le seul conte du charmant fabuliste, dont la mère puisse permettre la lecture à sa fille. Les auteurs, MM. Barbier et Carré, n'ont pris à La Fontaine que l'idée de son poème. Ils ont démoli pièce à pièce le conte, et ils ont métamorphosé l'oiseau de proie, le Faucon, en une blanche colombe. Celle-ci appartient au jeune seigneur Florentin Horace qui l'a baptisée du nom de Sylvie en souvenir d'une femme aimée. La colombe est d'autant plus chère à Horace, qu'un jour la comtesse Sylvie a posé ses lèvres roses sur le blanc plumage de l'oiseau. La comtesse, par un caprice de femme, veut posséder la colombe. Elle envoie son majordome, maître Jean, pour acheter, à n'importe quel prix, l'objet de ses désirs. Impossible ! Maître Jean, s'abouche avec le petit Mazet, le valet d'Horace. Rien ne peut réussir. La comtesse se décide alors à em-

Digitized by Google

ployer le grand moyen de séduction. Elle se rend chez Horace, et, sans lui faire connaître le but de sa visite, elle lui demande à dîner. Hélas ! Le jeune seigneur est pauvre, presque ruiné. Les fournisseurs refusent de lui faire crédit. Comment faire pour recevoir dignement, à sa table, la femme qu'il adore ? Le moyen est trouvé. On cuira la colombe ! Ce sera, avec les fruits du jardin, le plat de résistance, le rôti. On dîne, et vous jugez de la déception du seigneur, quand, au dessert, la belle Sylvie se démasque, quand elle lui apprend que la colombe, la colombe qu'on vient de manger, est l'objet dont elle souhaite ardemment la possession !

Tout s'arrange à merveille pour le dénouement. Le cœur de la comtesse est touché. Elle offre sa main, et la blanche colombe est retrouvée ; elle n'est pas cuite, elle est bien vivante, et en plumes. Le cuisinier intelligent a immolé à sa place un perroquet.

Ce petit opéra-comique est en deux actes. Il fut repris, à la salle Favart, le 7 juin 1866, ayant pour interprètes : M^lle^ Cico, M^lle^ Girard, Capoul et Bataille.

Une introduction sert d'ouverture. (Solo de violoncelle et solo de cor).

Au lever du rideau, le petit Mazet donne à manger à la colombe, à Sylvie, prisonnière dans une cage d'osier :

Apaisez, blanche colombe
Votre faim.

Digitized by Google

Cette cantilène, publiée dans le troisième recueil de mélodies, est bien connue.

Mentionnons, sans nous y arrêter, les morceaux suivants :

Trio : *Qu'il garde son argent* (Horace, Mazet, Jean) où se trouve intercalée la romance en *fa*, d'Horace : *J'aimais jadis une cruelle.*

L'air de Jean, le majordome :

Les amoureux
Quand il s'agit de plaire.

Le grand air de la comtesse : *Je veux interroger ce jeune homme.*

Les couplets d'un jet si franc et si spirituel, en *fa* mineur, de Mazet : *Ah ! les femmes !*, écrits pour M^lle^ Girard. Ils ne figuraient pas dans la partition primitive, exécutée à Bade.

Le premier acte se termine par le terzetto : *O vision enchanteresse !* et par le quatuor : *O douce joie*, à la fin duquel revient le précédent motif de Mazet : *Ah ! les hommes !*

Le rideau reste levé, le décor ne change pas et le second acte n'est séparé du premier que par un morceau d'orchestre. C'est l'entr'acte de *La Colombe*, véritable chef-d'œuvre de mélodie gracieuse. Le motif, exposé une première fois, reparaît bientôt sur un accompagnement original. C'est élégant, délicat, expressif ; c'est du Gounod de la bonne époque. Cette petite page embaume la partition. Elle suffirait à donner à l'ouvrage

Digitized by Google

une notoriété toute artistique. L'entr'acte de *La Colombe*, avec les violons en sourdine, est exécuté souvent dans les concerts. Il a été ajouté à la nouvelle partition.

Au second acte :

Air du majordome : *Le grand art de cuisine.*

Duo, en deux mouvements, entre Horace et Mazet, entre le maître et le valet : *Il faut d'abord dresser la table.* On remarque dans ce duo le morceau en mineur : *O pauvreté funeste !*

Romance de Sylvie, précédée d'un solo de violon : *Que de rêves charmants !*

Gounod avait ajouté, au premier acte, des couplets pour Mlle Girard. Il ne pouvait faire moins pour Capoul. Le madrigal chanté par Horace : *Ces attraits que chacun admire*, a été composé pour les représentations de la salle Favart.

Quatuor : *Déjà son cœur semble souscrire ;* puis le duo : *Combien je vous rends grâce.*

Et comme la colombe a été retrouvée, les auteurs, ont, pour la reprise, à l'Opéra-Comique, adapté en final, l'air du début :

Apaisez, blanche colombe
Votre faim.

La *Colombe* est la première œuvre de Gounod qui fut représentée à la salle Favart. Elle fut encore reprise, au mois de novembre 1879, dans une salle plus modeste, au petit théâtre de la rue

Digitized by Google

Taitbout. Mme Péchard y remplissait le rôle de Sylvie.

L'immeuble de la rue Taitbout, situé en regard de la salle Herz, où Gounod avait fait exécuter ses premières œuvres, avait d'abord servi de siège social à une société financière. La société sombra, et donna lieu, devant la Cour d'appel, à un procès retentissant. Le local fut transformé en élégant théâtre. On y joua l'opérette, on y installa des bals masqués, on y fit du bruit aux premières représentations, on y vit quelques pièces à succès, comme *La cruche cassée*, on y applaudit aussi des danseuses espagnoles, qui se déhanchaient, selon la tradition orientale.

Quand *La Colombe* vint se poser, pour un instant, sur cette petite scène, le théâtre avait pris le nom quelque peu ambitieux de *Nouveau Lyrique*. On donnait l'œuvre de Gounod comme pièce principale. La représentation commençait par des morceaux symphoniques et se terminait par une opérette de Delibes : *L'Ecossais de Chatou*. Le spectacle était varié.

Le théâtre Taitbout n'existe plus. L'immeuble a repris son ancienne destination. Plus de Colombe. C'est le siège social d'une Compagnie d'assurances.

Digitized by Google

GEORGES DANDIN

La partition de *Georges Dandin* est une tentative d'innovation dans le domaine de la musique dramatique. C'est Gounod qui le dit en tête de la préface écrite pour son opéra. Contrairement à l'usage, le compositeur a adapté la musique à la prose même de Molière.

Cette partition, encore inachevée en 1874 (1), est-elle terminée aujourd'hui, et l'auteur a-t-il l'intention ou de la publier, ou de la faire exécuter au théâtre? Le maître seul pourrait répondre à ces questions. Toujours est-il qu'en 1874, Gounod avait eu le projet de donner son opéra à la salle Favart, projet ensuite abandonné, ainsi qu'il résulte d'une lettre adressée à M. Du Locle le 23 mars 1874. Par cette lettre, reproduite dans le journal le *Gaulois*, Gounod autorisait à regret la reprise de *Mireille*, et il ajoutait : « — Passez, mon cher ami, me voici chapeau bas; mais plus de *Georges Dandin !* » *Georges Dandin* avait donc été promis à M. Du Locle pour l'Opéra-Comique, et l'ouvrage lui avait été retiré.

(1) Le lecteur trouvera au chapitre suivant des renseignements complémentaires sur la partition de *Georges Dandin*.

Digitized by Google

Si la partition est encore inédite, la préface nous est connue. Elle a été publiée à Londres, et dans quelques journaux de Paris en 1875. C'est un plaidoyer aussi raisonnable qu'ingénieux en faveur du Libretto en prose. En voici quelques extraits :

« ..... Assurément, au point de vue de la régularité métrique et rhythmique, l'adaptation de la musique à la prose présente de réels et sérieux obstacles. Le vers, par sa symétrie, offre au musicien un canevas beaucoup plus facile, en ce sens qu'une fois entraîné par le rhythme que le premier vers d'une série fait jaillir dans l'esprit ou dans l'oreille du musicien, celui-ci devient en quelque sorte l'esclave du dialogue, au lieu d'en rester le maître, et s'abandonne, sans plus de contrôle, aux conséquences purement rhythmiques de sa première impression. C'est ainsi que la vérité de l'expression musicale disparaît sous l'entraînement banal et irréfléchi de la formule et de la routine. »

Gounod répond ensuite aux objections qu'on peut opposer au nouveau système. Le vers, dira-t-on, est le dépositaire du rhythme. Or, sans le rhythme, pas de musique.

« Cette objection est plus sérieuse. Toutefois il s'en faut qu'elle soit sans réplique.

« Et d'abord on peut citer comme preuve les nombreux oratorios qui ont été écrits sur de la prose soit latine, soit allemande, soit anglaise. Les œuvres de Bach, Haëndel, Mendelssohn, sont là pour montrer à quel point la régularité rhythmique et la période en musique sont compatibles avec l'emploi de la prose. Pourquoi n'en

Digitized by Google

serait-il pas de même au théâtre ? Est-ce plus impossible là qu'autre part ? Je ne le pense nullement. Toute la question est de découvrir dans l'ensemble d'une période (soit monologue, soit dialogue) les subdivisions qui comportent la symétrie de la période musicale. Cette ordonnance une fois trouvée, le seul élément qui ait disparu, c'est la rime. »

Gounod ne considère pas la rime comme indispensable à l'ensemble de l'impression musicale. La rime se dérobe dans la coupe de la phrase musicale, dans les césures ou emjambements qui en suppriment le retour périodique pour l'oreille.

Quant aux avantages que la composition musicale peut retirer de l'emploi de la prose, Gounod les trouve immenses et illimités :

« En effet, la variété infinie des périodes en prose, ouvre devant le musicien un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité. Là, l'indépendance et la liberté d'allure peuvent se concilier avec l'observance des grandes lois qui régissent la mesure périodique et les mille nuances de la prosodie. Là, chaque syllabe peut avoir sa quantité, son poids exact et rigoureux dans la vérité de l'expression et la justesse du langage Les *longues* et les *brèves* ne sont pas exposées à s'y faire ces concessions cruelles, ces sacrifices barbares devant lesquels, il faut bien l'avouer, les compositeurs et les chanteurs se montrent trop souvent si peu scrupuleux. Quelle mine féconde, inépuisable, de variété dans l'intonation chantée ou déclamée, dans la durée et dans l'intensité de l'accent, dans la proportion et le développement de la période musicale, développement qui dès lors ne repose plus sur le continuel rabachage des redites, mais sur la progression logique, et sur le crescendo de l'idée-mère qui domine et conduit le morceau !.....etc. »

Digitized by Google

« Le vers, (dit Gounod en terminant la première partie de sa préface) est une espèce de *dada*, qui, une fois parti, emmène le musicien, lequel se laisse conduire nonchalamment, et finit par s'endormir, ou au moins s'assoupir, dans une négligence musicale déplorable ; et il me paraît certain que ramené au souci de la vérité par le tour naturel de la prose, le musicien a tout à gagner du côté de l'expression et beaucoup à perdre du côté de la routine. »

Berlioz, dans son feuilleton du *Journal des Débats* du 22 janvier 1858, avait émis les mêmes idées sur le sujet qui nous occupe. — Il y a de la musique écrite sur de la prose française, et il y en aura tant qu'on voudra, dit-il. — Il fait remarquer que, dans les opéras les plus célèbres, on entend chaque jour des passages où les vers ont été disloqués par le compositeur, brisés, hachés, dénaturés par la répétition de certains mots, par l'addition même de certains autres mots. C'est ainsi que les vers sont devenus en réalité de la prose. Berlioz examine la question de très près tant au point de vue de la rime et de la prosodie que de la mesure et du rhythme. Son feuilleton est tout aussi intéressant à consulter que la préface de *Georges Dandin*.

Dans la seconde partie de cette préface, Gounod se livre à des observations purement littéraires sur l'œuvre de Molière : Si Molière n'a pas écrit de tragédie, plusieurs de ses immortelles comédies sont de véritables drames. *Georges*

Digitized by Google

Dandin, dont le dénouement est un suicide, le seul dénouement de ce genre dans le théâtre de Molière, est une comédie poignante et terrible.

Voilà pourquoi Gounod a choisi cette pièce de Molière. Espérons que la partition sera un jour exécutée, ou tout au moins publiée. L'auteur sait avec un art extrême adapter la musique aux paroles, et l'innovation qu'il a entreprise sur le livret en prose de Molière est, à coup sûr, un essai des plus intéressants et des plus curieux.

Digitized by Google

Digitized by Google

GOUNOD ÉCRIVAIN

FAUST

Avant les répétitions au Théâtre-Lyrique.

La préface de *Georges Dandin* nous conduit tout naturellement à envisager Gounod comme écrivain. L'auteur de *Faust* a publié des articles, des préfaces, des lettres; il a prononcé des discours à l'Institut. Il devient même poète, à l'occasion. Rien qu'en réunissant une partie de ses écrits, on formerait un gros volume; ce que nous ne pouvons faire. Nous nous bornerons à reproduire quelques extraits, pris un peu partout, et au hasard, à seule fin de présenter au lecteur un échantillon du style et des idées du musicien.

Voici d'abord quelques lignes que nous

Digitized by Google

relevons dans un opuscule dédié à M. Oscar Comettant, et intitulé l'*Allaitement musical* :

« La musique est une langue; elle en a tous les caractères : elle se lit, elle s'écrit, elle s'enseigne, et se transmet, ainsi que toutes les autres langues. Elle se perçoit par l'ouïe et par la vue. Une seule chose la distingue des langues proprement dites : on la *sent*, ou on ne la *sent* pas.....

« J'eus le bonheur, bonheur qui semble être devenu d'autant plus rare, d'avoir ma mère pour nourrice. L'allaitement contient plus d'éducation qu'on ne croit. S'il n'est pas, comme le langage, une transmission d'idées, il est, très probablement du moins, le véhicule d'une foule d'instincts, d'aptitudes, d'inclinations, qui ajoutent autant de traits de plus de ressemblance de l'enfant avec sa mère.....

« Ma mère était excellente musicienne. Elle avait en outre cette précision et cette clarté méthodique si nécessaire chez un professeur, et qui lui permirent de se livrer à l'enseignement, lorsque la mort de mon père la laissa veuve, sans autre fortune que deux enfants à élever, dont l'un, mon frère aîné avait quinze ans, et l'autre (qui était moi) allait en avoir cinq.....»

Gounod nous apprend qu'il était en même temps nourrisson et élève. Sa mère familiarisait son oreille avec les *mots* et avec les *sons*. Il ne parlait pas encore que déjà il distinguait et reconnaissait parfaitement les différents airs qu'on lui chantait. En résumé, Gounod attache une grande importance à l'allaitement maternel. C'est dans le lait de sa mère, qu'il croit avoir puisé son instinct musical.

Digitized by Google

Les aptitudes artistiques découleraient donc du sein qui nourrit l'enfant ! Voilà une opinion fantaisiste, et qui donnerait aux bureaux de nourrices une trop grande importance au point de vue de la psychologie. Passons, et prenons, dans les écrits de Gounod, des extraits où nous trouverons des appréciations d'un caractère plus sérieux.

En 1874, une polémique s'était élevée dans le monde musical au sujet des modifications que R. Wagner proposait d'introduire dans la neuvième symphonie de Beethoven. Wagner, prétendait réorchestrer l'œuvre du grand maître ! A ce propos, Gounod écrivit les observations suivantes, dans une lettre adressée au critique du *Siècle*, à son ami M. Oscar Comettant :

« ... Je ne connais pas la neuvième symphonie de Beethoven selon Wagner. Je ne la connais que selon Beethoven, et je confesse que cela me suffit. J'ai beaucoup entendu et beaucoup lu cette œuvre gigantesque, et je n'ai jamais éprouvé, ni à l'audition, ni à la lecture, le besoin d'une correction.....

« Beethoven a une connaissance si profonde, un si prodigieux maniement des ressources de l'orchestre, des timbres et des reliefs des divers instruments, que je ne comprends pas qu'on puisse même songer un instant à lui donner un avis là-dessus. Il faut être pour cela M. Wagner, qui donne des leçons à tout le monde, à Beethoven, à Mozart, et à Rossini..... »

« J'ai entendu en 1842, à Vienne en Autriche, sous la direction de Nicolaï, la 9e symphonie par 1200 musi-

Digitized by Google

ciens environ, 450 instrumentistes et 750 voix; exécution admirable en tous points....

« Ne touchons pas aux œuvres des grands maîtres. C'est un exemple de hardiesse et d'irrévérence dangereuse, sur la pente duquel il n'y aurait pas de raison de s'arrêter. Ne mettons pas nos mains sur ces mains de grande race, dont la postérité doit contempler, sans voile, les lignes si nobles, la structure si sévère, l'élégance si majestueuse, et souvenons-nous qu'il vaut mieux laisser à un grand maître ses imperfections, s'il en a, que de lui imposer les nôtres. »

La presse musicale s'occupa beaucoup de cette polémique. Gounod eut ses partisans ; Wagner eut les siens. Pour concilier les deux opinions, Azevedo écrivait : — Pour ma part, je souhaite que le combat entre M. Wagner et M. Gounod finisse comme celui des deux serpents qui s'avalèrent si bien, qu'il n'en resta pas même les deux queues. — Nous prenons cette phrase dans un recueil périodique intitulé : *Les doubles croches malades*. C'était un petit pamphlet publié par Azevedo, qui lui aussi était malade, plus malade peut-être que ses *doubles croches* !

Gounod n'a pas toujours eu à se louer de la Presse. Il n'aime pas, en principe, la critique qu'il trouve inutile. M. Oscar Comettant prétend que l'auteur de *Faust* n'a jamais calculé l'effet de sa musique sur le public, et qu'en écrivant ses ouvrages, il n'a d'autre objet que de satisfaire les épanchements de ses émotions.

Dans une préface publiée en tête des *Lettres*

Digitized by Google

intimes de Berlioz, Gounod fait dans les termes suivants le procès à la masse du public :

« ... Comment ! C'est donc la foule qui a formé les Raphaël et les Michel-Ange, les Mozart et les Beethoven, les Newton et les Galilée ? La foule ! Mais elle passe sa vie à *juger* et à *se déjuger*, à condamner tour à tour ses engouements et ses répugnances, et vous voudriez qu'elle fut un juge ? Cette juridiction flottante et contradictoire, vous voudriez qu'elle fut une magistrature infaillible. Allons ! cela est dérisoire. La foule flagelle et crucifie d'abord, sauf à revenir sur ses arrêts par un repentir tardif, qui n'est même pas, le plus souvent, celui de la génération contemporaine, mais de la suivante et des suivantes, et c'est sur la tombe du génie que pleuvent les couronnes d'immortelles refusées à son front..... »

Plus loin, nous lisons dans la même préface :

« — Berlioz a été une des plus grandes émotions de ma jeunesse. Il avait quinze ans de plus que moi. Il était donc âgé de 34 ans à l'époque où moi, gamin de 19 ans, j'étudiais la composition au Conservatoire, sous les conseils d'Halévy. Je me souviens de l'impression que produisirent alors sur moi la personne de Berlioz (1) et ses œuvres, dont il faisait souvent des répétitions dans la salle des concerts du Conservatoire. A peine mon maître Halévy avait-il corrigé ma leçon, vite, je quittais la classe pour aller me blottir dans un coin de la salle de concert, et là je m'enivrais de cette musique étrange, passionnée, convulsive, qui me dévoilait des horizons si

(1) « Peu de personnes étaient à l'aise avec Berlioz, dit M. Legouvé. Gounod m'a souvent parlé de l'état de contrainte où le mettait Berlioz. » C'est Gounod qui, aux obsèques de l'auteur de la *Damnation de Faust*, porta la parole, au nom de la Société des compositeurs.

Digitized by Google

nouveaux et si colorés. Un jour, j'avais assisté à une répétition de la symphonie : *Roméo et Juliette*, alors inédite, et que Berlioz allait faire exécuter peu de jours après, pour la première fois. Je fus tellement frappé par l'ampleur du grand final de la Réconciliation des Montaigu et des Capulet, que je sortis, en emportant tout entière dans ma mémoire la superbe phrase du frère Laurent : *Jurez tous par l'auguste Symbole !* A quelques jours de là, j'allais voir Berlioz, et, me mettant au piano, je lui fis entendre ladite phrase entière. Il ouvrit de grands yeux, et me regardant fixement : Où diable avez-vous pris cela, dit-il ? — A l'une de vos répétitions, lui répondis-je. — Il ne pouvait en croire ses oreilles ! — »

Si Gounod trouve la critique chose inutile, il s'est quelquefois déjugé, puisqu'à son tour il est descendu des hauteurs de la composition musicale, pour faire des comptes rendus. Il a analysé et donné son opinion sur l'ouvrage de Saint-Saëns, *Henri VIII*, dans un article publié par la *Nouvelle Revue* (1er avril 1883), et en tête duquel il a écrit :

« ... M. Saint-Saëns est une des plus étonnantes organisations musicales que je connaisse. C'est un musicien armé de toutes pièces. Il possède son métier comme personne ; il sait les maîtres par cœur ; il joue et se joue de l'orchestre, comme il joue et se joue du piano ; c'est tout dire.....

« Ce n'est point un pédant, un solennel, un *transcendanteux* ; il est resté bien trop enfant et devenu bien trop savant pour cela. Il n'a pas de système ; il n'est d'aucun parti, d'aucune clique : il ne se pose en réformateur de quoi que ce soit ; il écrit avec ce qu'il *sent* et avec ce qu'il *sait*. Mozart non plus n'a rien réformé ; je ne sache pas qu'il en soit moins au sommet de l'art... »

Digitized by Google

Gounod a le culte de Mozart. Il ne perd aucune occasion de célébrer le génie du grand maître. Dans la préface publiée en tête des *Soirées parisiennes* (1883) d'A. Mortier, Gounod fait remarquer que deux tendances, en matière d'art, caractérisent notre époque. C'est la *recherche de l'effet*, et l'*esprit de système*. L'*effet*, dit l'auteur, peut s'obtenir par des secousses violentes ou vulgaires, par toutes sortes d'artifices et de roueries, qui ne sont qu'un semblant de savoir, et il ajoute :

« La souveraineté du beau sera de tout temps aux mêmes conditions. J'en appelle une fois de plus à cet immortel *Don Juan* de Mozart que j'ai lu et entendu si souvent, que je ne peux pas entendre sans me sentir l'esprit à genoux, et qui est bien l'œuvre la plus absolument belle que je connaisse dans l'art qui a dominé ma vie. Est-ce que dans *Don Juan* il y a trace d'une recherche, d'un souci de l'effet? Nulle part. Le privilège de cette œuvre incomparable est l'autorité du vrai et du beau, l'autorité calme autant que puissante, qui produit et laisse dans l'auditeur une impression de satisfaction pleine et constante de béatitude musicale et dramatique souveraine et invariable. C'est que les vrais chefs-d'œuvre portent l'empreinte de cette sobriété, de cette sérénité intellectuelle, qui n'est autre chose que la pondération tranquille, l'équilibre absolu des conditions de l'art, et que cet équilibre constitue précisément le génie.

« Aussi de telles œuvres sont-elles d'ordinaire accueillies avec froideur et dédain par la critique contemporaine qui les trouve dépourvues d'effet.... »

La véritable cause, dit Gounod en continuant,

Digitized by Google

la seule cause peut-être de cette recherche et de ce tourment de l'effet, c'est la peur de la critique :

« Ce que l'on redoute dans les jugements de la critique, c'est bien moins leur valeur réelle que le nombre d'exemplaires qui en sera tiré, et grâce auxquels les jugements vont devenir des oracles pour un nombre égal de badauds. Ce que la critique représente surtout, c'est une fabrique d'opinions à l'usage de gens incapables de s'en former une par eux-mêmes, en art, comme en politique....

« L'artiste ne doit être préoccupé que de deux choses que la Critique ne saurait ni lui donner s'il ne les possède pas, ni lui enlever s'il les possède, et sur lesquelles ont toujours reposé et reposeront toujours les œuvres maîtresses en fait d'art : 1° obéir fidèlement aux dictées de la sensibilité; 2° acquérir par une étude assidue et patiente un savoir technique... »

L'autre tendance, en matière d'art, est l'*esprit de système*. Gounod la trouve encore plus funeste que la *recherche de l'effet*. Ces deux mots *système* et *art* lui semblent inassociables :

« ... Lorsque, par exemple, j'entends au premier acte de *Don Juan* ce tout petit bout de trio qui commence au moment où Don Juan vient de blesser le Commandeur, et qui se termine par la mort de celui-ci, ce morceau, qui ne compte pourtant pas plus de 18 mesures, me saisit dès les premières notes, et m'étreint et m'oppresse jusqu'au dernier accord, sous l'intensité de l'émotion musicale et dramatique. Qu'ai-je à lui demander de plus que l'union la plus accomplie de la vérité scénique et de la beauté musicale ? Rien, ce me semble, puisqu'il a rem-

Digitized by Google

pli les deux éternelles conditions de l'art lyrique. J'en dirai autant de la scène grandiose qui termine cette œuvre immortelle. La puissance tragique ne va pas au delà, n'ira jamais au delà! Je n'y vois pourtant pas trace d'un système; rien que le comble de l'épouvante par les moyens les plus simples. J'avoue que cela me suffit pleinement, et que je ne songe point à me demander s'il y a des rappels d'idées, des thèmes conducteurs, des *Liet motiven*, ou autres expédients de ce genre, dont je n'ai d'ailleurs nulle intention de médire, et qui ne sont point d'un usage aussi récent qu'on se plaît à le prétendre. Mais le système ne ratifie point mon émotion...»

Dans une autre préface publiée en 1883 (*annales du théâtre et de la musique*, par Noël et Stoulling), Gounod poursuit la même idée. Après avoir exposé quelques considérations sur l'orchestre invisible prôné par Grétry, avant Wagner, après avoir parlé de l'éclairage des théâtres, des contrats et des engagements d'artistes, de subventions de l'État, l'auteur prétend que cette expression : *Le progrès de l'art* est une expression dénuée de sens ; que l'artiste progresse dans son art, mais que l'art lui-même ne progresse pas. A ce sujet, il revient sur le chef-d'œuvre de Mozart :

« —... Est-ce que toutes les conditions de l'art ne sont pas réunies dans *Don Juan* ? Est-ce là de l'art ancien ou de l'art moderne ? Est-ce qu'on n'y trouve pas, à côté du charme exquis et incomparable de la musique pure, l'expression la plus juste et la plus complète de la vérité *vécue*, la vérité *humaine*, et par conséquent toute la profondeur psychologique que l'on peut demander au drame ?

Digitized by Google

Le prodigieux génie de l'auteur a-t-il cherché son point d'appui et son mot d'ordre dans quelqu'un de ces systèmes, qui, en dehors d'eux, n'admettent point de salut ?...»

Terminons cette rapide revue des préfaces de Gounod par celle qu'il a écrite en tête du roman, traduit de l'anglais : *Une idée fantastique* de Rosa Mulholland. C'est un roman honnête et captivant, dit l'auteur de *Faust*. On n'y respire pas les miasmes infects dans lesquels la littérature à sensation va chercher de soi-disant remèdes contre les passions ou les vices qu'elle veut nous faire prendre en horreur ; et Gounod ajoute :

« Nous sommes malades du besoin de l'extrême. Nous courons après l'*étrange*, l'excessif, le vertigineux ; toute simplicité nous semble une fadaise ; toute mesure une timidité ; toute méthode une chaîne ; toute discipline une prison... »

Gounod, on le voit, répudie l'*étrangeté* que l'on confond trop souvent avec l'*originalité*. Dans un discours lu à l'Académie des Beaux-Arts le 25 octobre 1886, il fait la distinction suivante : — La bizarrerie ou l'*étrangeté* n'est qu'un état anormal, maladif ; c'est une forme mitigée de l'aliénation mentale. L'*originalité* au contraire est l'expression même de la personne de l'artiste, c'est le rayon *distinct* qui le rattache au centre commun des esprits... etc. — Cette étude intitulée *La nature et l'art*, où il est tout à la fois

Digitized by Google

question de la création du monde, du *Barbier de Séville*, de Sainte Thérèse, de Jérusalem, de *Guillaume Tell* et de Saint Augustin, est plutôt un sermon qu'un discours académique. C'est que Gounod a les aptitudes du prédicateur. Du haut de la chaire, il ferait très bonne figure. Il prêcherait aussi bien qu'il chante, et ce n'est pas peu dire.

Quelquefois le musicien se fait librettiste et poète. Il est l'auteur de la traduction française du poème de *Gallia*, du livret en vers de *Rédemption*, et du texte latin de *Mors et vita*. Entr'autres compositions dont Gounod a écrit la poésie, citons quelques mélodies : *Le pays bienheureux*, *Loin du pays*, *Que ta volonté soit faite*, et une pièce religieuse *La communion des Saints*, légende provençale, exécutée récemment au Conservatoire (concert du 19 avril 1889).

Quant aux lettres adressées à la Presse, elles sont trop nombreuses, pour que nous puissions les résumer ici. Nous aurons l'occasion d'en signaler quelques-unes dans la suite de notre travail.

Mais c'est dans sa correspondance intime que Gounod se distingue comme écrivain plein de grâce et d'esprit. Cette correspondance a été publiée en Angleterre, à la suite des dissentiments qui éclatèrent entre M^me^ Georgina Weldon et Gounod. On connaît cette histoire. Après avoir

Digitized by Google

séjourné quelques années à Londres chez M. et Mme Weldon, l'auteur de *Faust* revint à Paris, et son retour en France fut le point de départ des hostilités. Mme Weldon fit d'abord paraître des brochures et des livres parmi lesquels figure : *Mon Orphelinat*, *Lettres et Documents*. Ce volumineux dossier contient les lettres intimes de Gounod, depuis le mois de mars 1871 jusqu'au mois de mai 1875, ainsi que de nombreux documents et divers articles de journaux tant anglais que français. C'est un recueil fort curieux où les questions artistiques sont malheureusement mêlées aux questions d'intérêt privé. Aussi nous abstiendrons-nous de reproduire toute cette correspondance. Nous ne voulons pas contribuer à la publication de lettres que Gounod n'a pas écrites pour le public, et notre livre ne prendra pas le caractère d'un pamphlet. Nous utiliserons toutefois les principaux renseignements que les brochures anglaises renferment sur les œuvres du maître, et, tout en respectant les convenances, nous rappellerons, dans un chapitre spécial, les faits qui appartiennent à l'histoire musicale de notre temps.

La correspondance intime de Gounod est écrite en un style charmant et distingué. C'est le vrai style épistolaire. L'expression est juste et colorée. Les traits piquants et les boutades abondent à chaque page. MM. les éditeurs de musique, les éditeurs de Londres surtout, ne sont pas toujours épargnés. On remarque encore, dans ces

Digitized by Google

lettres, d'intéressantes observations faites au point de vue artistique. Voici quelques passages que nous citons à titre d'exemples :

« Ce n'est pas la gymnastique de la vocalisation qui donne la chaleur de la vie à *la vocalité*. (Le mot n'est pas français, mais il devrait l'être). Il faut apprendre à chanter sans doute; mais il faut aussi entendre au dedans de soi une belle manière de chanter. Sans le dedans, le dehors ne fera jamais rien; et réciproquement bien entendu. »

Gounod nous apprend comment l'inspiration lui vient :

« Mon art s'éclaire quand je suis tranquille. Il me semble que le ciel s'illumine tout d'un coup et que j'entends des voix qui me chantent ce que je dois écrire, et qui me forcent à croire en elles ! Est-ce que ce n'est pas beau ? »

Un éditeur anglais lui avait demandé si, dans un morceau, il n'avait pas employé certains accords un peu singuliers. Gounod lui répond :

« N'ayez jamais peur de mes accords. Ils paraissent singuliers, mais je défie qui que ce soit de les condamner. Je les connais, et ils me connaissent. »

Dans une lettre de 1874, on lit au sujet d'un chef d'orchestre :

« Nous avons été ce matin entendre le *Bend* du pavillon sur la jetée. C'est funèbre ! Le chef d'orchestre est

Digitized by Google

passionné comme une pendule de travers. Je parie qu'il dort, en conduisant, comme certains cochers. D'ailleurs il est assis et tourne le dos à l'auditoire ; ainsi il peut très bien dormir sans qu'on s'en aperçoive, pour peu qu'il ait étudié son rôle. Et je me disais : Quand on pense que je pourrais être à la place de cet homme là ! »

La correspondance nous fournit quelques renseignements sur la partition de *Georges Dandin* :

Lettre du 26 février 1874 :

« *Georges Dandin* m'occupe beaucoup, et quoique ce soit très intéressant, c'est quelquefois très difficile de donner à la prose une construction musicale qui ait de la symétrie et de la régularité rhythmique. J'ai fait un autre duo (celui entre Lubin et Georges Dandin au deuxième acte), et un trio entre Georges Dandin, M. et M^me^ de Sotenville. Les *ensembles* en prose sont souvent difficiles, mais je les tiens pour ces deux morceaux-là. »

Lettre du 27 février 1874 :

« Je viens de terminer un délicieux madrigal pour Clitandre (ténor, bien entendu ; un amoureux de comédie !)..... J'aurai en tout seize morceaux, dont beaucoup sont des morceaux dialogués et tout à fait scéniques, et la plus grande difficulté est de déguiser l'irrégularité rhythmique de la prose sous la régularité de la période musicale. Dans le madrigal de Clitandre, la phrase est aussi mélodique et aussi carrée que si elle était faite sur des vers. Quant au reste, j'avance assez lentement comme musique, parce que je veux, avant tout, que la coupe de mon dialogue soit bien arrêtée, et j'y travaille énor-

Digitized by Google

mément et partout à la fois, avant de rien risquer comme chant. J'ai déjà réglé plusieurs passages du dialogue qui seront fameusement amusants à mettre en déclamation notée. »

Lettre du 17 mars 1874 :

« J'ai écrit aujourd'hui toute une nouvelle scène de *Georges Dandin*. C'est celle où ce vieux *tourlourou* de Sotenville exige que son gendre fasse des excuses à ce galopin de Clitandre. Cela me fait déjà presque huit morceaux entièrement composés, sur dix-sept, et l'ouverture qui fera dix-huit. »

Dans une autre brochure éditée à Londres par Madame Georgina Weldon, on trouve de nombreux détails et de précieuses indications que Gounod donne lui-même sur ses œuvres et sur ses éditeurs. Malgré l'annonce du titre : *autobiographie de Charles Gounod*, ce petit livre de 116 pages n'est pas une biographie. C'est la réunion de plusieurs articles de Gounod, que l'éditeur, c'est-à-dire Madame Weldon, fait précéder d'une préface : — Ces articles, dit-elle, publiés ailleurs, en 1873 et en 1874, ont été écrits par Gounod, d'après ses propres souvenirs et ses propres expériences,.. — et Madame Weldon s'attribue, à tort ou à raison, une part de collaboration pour les idées émises dans quelques-uns de ces écrits.

Le premier article sert d'introduction. Il traite

Digitized by Google

de *la routine en matière d'art*. Viennent ensuite les chapitres intitulés :

—*Le public*, Gounod cite des exemples pour démontrer l'empire de la Routine, soit chez les classes, soit chez les individus que l'on appelle *éclairés*.

« — J'ai eu le bonheur, dit-il, d'approcher Mendelssohn, et le regret de ne le connaître que pendant quatre jours que j'ai passés avec lui du matin au soir, à Leipzig, en mai 1843.....

« Je me rappelle, moi qui écris ces lignes, avoir assisté tout jeune encore, à un des concerts de la Société du Conservatoire, où Mendelssohn se faisait entendre pour la première fois à Paris, comme pianiste, et jouait, de mémoire, le concerto en *ut* mineur de Beethoven, Je me souviens qu'on disait partout : quel jeu froid, sec, ennuyeux, sans charme et sans intérêt ! A quelques années de là, ce même Mendelssohn qu'on avait si judicieusement apprécié comme pianiste, faisait son entrée, comme compositeur dans les programmes des concerts du Conservatoire. On croirait que le descendant de Bach, de Haëndel et de Beethoven aurait dû être protégé par les ombres de ses aïeux, dont les œuvres, qui elles aussi, avaient eu leurs jours de lutte, étaient enfin en honneur, et régnaient en souveraines dans ce sanctuaire du dilettantisme raffiné. Point...

« C'était à qui renverrait ses billets à la location, ou en ferait cadeau à ses amis, les jours où on jouait les œuvres de Mendelssohn qui sont devenues célèbres, et qui font aujourd'hui les délices de tous les publics, même de celui du Conservatoire, plus conservateur que tout autre, et par conséquent moins pressé d'ouvrir aux novateurs les portes du temple, où siègent les anciens Dieux. »

Digitized by Google

— *La critique.* Est-elle bien utile, dit l'auteur de *Faust*, qui, à ce propos, raconte plusieurs anecdotes, et fait une profession de foi en faveur de Wagner :

« Quand R. Wagner vint à Paris pour tâcher d'y faire représenter ou exécuter ses œuvres, l'apparition du *Tanhaüser* sur la scène du Grand-Opéra suscita une tempête formidable. Je professais alors, et j'avoue que je professe encore aujourd'hui une très grande admiration pour ce vaste cerveau et cette puissante organisation artistique. J'avais beau dire que je ne prétendais pas que ce fut un soleil sans taches, on me répondait qu'il était un fou, et que j'en étais un autre; et lorsque la représentation du *Tanhaüser* se fut achevée à grand peine, au milieu d'une grêle de sifflets, plusieurs de mes amis me dirent d'un air goguenard et facétieux : Eh ! bien, vous devez être satisfait ? Voilà un beau triomphe! — Mais, messieurs, répondis-je, pardon, ne confondons pas. Vous appelez cela une chute? J'appelle cela une émeute ; c'est fort différent! Permettez-moi d'en appeler, et de vous donner rendez-vous dans dix ans devant la même œuvre et devant le même homme. Vous leur tirerez votre chapeau. Une pareille œuvre ne se juge pas en une soirée. Au revoir; dans dix ans...

« Je connais un critique qui a dit à propos de la musique de R. Wagner un des mots les plus sincères et les plus honorables : cette musique m'exaspère, m'horripile, et pourtant elle me dégoûte de tout le reste... »

— *Les compositeurs chefs d'orchestre*: Les compositeurs de musique doivent avoir la faculté de diriger, soit au théâtre, soit dans les grands concerts, l'exécution publique de leurs œuvres. Telle est l'opinion que soutient Gounod,

Digitized by Google

et à l'appui de laquelle il invoque les exemples donnés par Mendelssohn, Félicien David, Berlioz et Wagner. De nombreux auditeurs ont vu ces maîtres à l'œuvre, le bâton de chef d'orchestre à la main. Cette intervention du compositeur ne saurait nuire à la dignité et à l'autorité du chef d'orchestre :

« Le chef d'orchestre se considère-t-il comme indépendant du compositeur ? N'est-il pas avant tout l'interprète, le mandataire d'une pensée qui n'est pas la sienne.....

« On ne s'imagine pas à quel point une dérogation, légère en apparence, aux conditions de mouvement, d'accent, de nuances, telles que l'auteur les a conçues et voulues, peut altérer sa pensée et lui enlever son expression et sa couleur jusqu'à la rendre parfois méconnaissable ! J'ai vu R. Wagner se débattant comme un lion furieux dans la loge du Directeur de l'Opéra, pendant la représentation du *Tanhaüser* à Paris, et prêt, à tout moment, à sauter sur la scène, et à escalader l'orchestre, pour arracher le bâton des mains du chef qui dirigeait l'œuvre tout au rebours des intentions du compositeur. On ne sait pas que le chef d'orchestre est le principal interprète d'une œuvre musicale et que mieux vaut mille fois une troupe ordinaire avec un excellent chef d'orchestre, qu'un régiment d'étoiles, avec un chef d'orchestre inférieur.—»

Les autres chapitres du livre dont nous nous occupons sont intitulés : *La propriété artistique, Les Auteurs, La Critique musicale anglaise, Georges Dandin (la Préface), Les Interprètes. L'Enseignement, Les Pères de l'Eglise de la musique.*

Digitized by Google

C'est l'article sur la question de propriété artistique qui forme, dans la brochure, le chapitre le plus étendu et, sans contredit, le plus intéressant. L'auteur y parle de ses œuvres au point de vue commercial et, entr'autres choses, il nous apprend comment *Faust* fut élaboré, composé et exécuté au Théâtre-Lyrique. — Sujet incomparable, dit-il, et pour lequel j'éprouvais une inclination passionnée ! — Cette inclination datait de loin. Gounod avait lu Faust en 1838, à l'âge de 20 ans, et en 1839, il partait pour Rome, emportant le livre de Gœthe qu'il ne quittait pas.

En 1855, c'est-à-dire seize ans plus tard, Gounod entre en relations avec MM. Jules Barbier et Michel Carré, et, comme première confidence, il leur fait part du désir ardent qu'il a d'écrire un *Faust*. MM. Barbier et Carré avaient jadis traité ce sujet pour le théâtre du Gymnase, et Frédéric Lemaître y avait rempli le rôle de Faust. Aussi saisirent-ils la balle au bond. Les pourparlers s'engagent, un rendez-vous est pris, les premières bases du livret d'opéra sont tracées. Gounod se met aussitôt à la besogne. — J'étais heureux, écrit-il, comme d'un mariage d'amour !

C'est vers la scène du Lyrique que se tournent les espérances. Le directeur, M. Carvalho, accueille favorablement l'idée de monter l'opéra sur son théâtre, et le compositeur, plein de zèle, achève, en moins d'un an, la moitié de sa partition. Gounod a appelé cette période, *sa lune de miel de Faust*, période heureuse, pendant

Digitized by Google

laquelle l'acte du jardin fut composé. Hélas ! le ciel ne tarde pas à se couvrir de nuages ! Plus d'étoiles au firmament ! La représentation de *Faust* est devenue impossible au Théâtre-Lyrique, parce que la Porte-Saint-Martin monte un autre *Faust*, c'est-à-dire un gros mélodrame, avec un grand luxe de mise en scène et de décors. Gounod voit s'évanouir devant lui, en un instant, le rêve de toute sa vie. Que faire ? Il va frapper à la porte du directeur de l'Opéra, Alphonse de Royer ; démarche vaine ! Puis il retourne chez Carvalho qui persiste dans son refus de jouer *Faust*, à cause de la concurrence de la Porte-Saint-Martin. Mais Carvalho offre une fiche de consolation. Voici comment Gounod rapporte la conversation qui s'échangea entre le directeur et lui :

« Cherchons un autre sujet, me dit M. Carvalho. — Oh ! je n'ai de cœur à rien, répondis-je. — Eh ! bien, changez complètement d'atmosphère, faites une comédie, prenez une pièce de Molière ! — Ce nom de Molière fut pour moi le frappement du rocher, la baguette de Moïse ! — Va pour Molière, dis-je aussitôt ; quelle pièce ? *Le Mariage forcé ? Georges Dandin ? Le Médecin malgré lui ? — Le Médecin !* reprit vivement mon interlocuteur. — J'allai trouver mes deux poètes, et il fut décidé qu'ils me feraient immédiatement, avec la pièce de Molière, un opéra-comique en trois actes. J'en écrivis la partition en cinq mois... . L'ouvrage fut mis en répétition..... »

« La Comédie-Française récrimina, cria à l'empiètement sur son domaine. Son domaine ! (comme si Molière n'appartenait pas à l'humanité !) M. Fould, alors Ministre

Digitized by Google

d'Etat, me fit faire défense de jouer mon ouvrage, et je ne dus la levée de l'interdiction qu'aux instances de la princesse Mathilde, à qui, par reconnaissance, je demandai la permission de lui dédier mon travail... »

Cependant le *Faust* de la Porte-Saint-Martin avait été représenté. Ce mélodrame aussi lourd que fastueux n'avait pu réussir, malgré les décors, malgré la brillante mise en scène, malgré les flammes de Bengale répandues à profusion sur la scène, malgré les interprètes qui étaient, pour les rôles principaux, Rouvière, Dumaine et Mlle Luther (Mme Raphaël Félix). Cet échec rendit à Gounod les espérances qu'il avait perdues. Il retourna chez M. Carvalho et lui demanda instamment de monter son opéra. — Plus d'obstacle, dit le Directeur ; nous pouvons annoncer *notre Faust*.—Le compositeur ne se le fit pas dire deux fois. Il se remit au travail et termina l'œuvre qu'il avait interrompue.

La destinée des artistes dépend souvent de circonstances bien singulières. Si le *Faust* de la Porte-Saint-Martin avait fait de belles recettes, et cela n'était pas impossible, la partition de Gounod n'aurait peut-être pas été terminée. L'œuvre serait restée incomplète, enfouie à tout jamais dans des cartons. La carrière du musicien en aurait-elle été entravée ? Je ne sais. Dans tous les cas, elle aurait perdu une grande partie de son éclat. Mais le hasard est un grand maître.

Digitized by Google

Faust fut sauvé, grâce à l'insuccès d'un mélodrame du boulevard.

Les répétitions commencèrent au Théâtre-Lyrique en octobre 1858.

Digitized by Google

FAUST

Au mois de mai 1858, les journaux annoncèrent la prochaine apparition de *Faust*. En septembre, les rôles étaient distribués. Celui de Marguerite avait d'abord été réservé à Mme Ugalde, mais l'artiste le refusa. Il lui plaisait mieux de jouer dans *La Fée Carabosse*, opéra de Victor Massé, dont les représentations devaient alterner avec l'œuvre de Gounod.

Mme Ugalde avait créé avec un grand et légitime succès le rôle de Galatée, cette statue qui s'enivre si bien en vidant l'amphore. Le rôle de Marguerite, cette douce et gracieuse jeune fille, aussi blonde que les blés, souriait moins à son talent endiablé. Mme Ugalde laissa la proie pour l'ombre. *La Fée Carabosse* n'eut qu'une existence éphémère. *Faust* obtint le succès que vous savez.

On donna le rôle de Marguerite à Mme Carvalho, et ce changement de distribution fut une bonne fortune pour l'artiste, pour le théâtre, pour

Digitized by Google

l'œuvre, pour les auteurs, et nous pouvons ajouter aussi pour le public. Mme Carvalho était l'incarnation idéale du rôle de Marguerite.

La distribution se complétait ainsi : Faust (ténor), Guardi. — Méphistophélès (baryton-basse), Balanqué. — Valentin (baryton), Reynald. — Wagner (baryton), Cibot. — Siebel (soprano), Mlle Faivre. — Marthe (mezzo-soprano), Mme Duclos.

Les répétitions durèrent six mois, et furent très laborieuses. Dès le début, on s'aperçut que l'ouvrage aurait une durée trop longue pour la représentation. L'œuvre n'était pas au point. Il fallut remanier et supprimer plusieurs morceaux. C'est ainsi que l'on coupa au second acte un trio entre Faust, Siebel et Wagner ; au troisième acte, un duo entre Marguerite et Valentin ; au quatrième, une romance chantée par Siebel ; au dernier acte, une partie du duo de la Prison.

La scène de l'église faillit disparaître. La Censure s'offusquait de voir figurer, au théâtre, Satan derrière un pilier de cathédrale, sous les traits de Méphistophélès. En tolérant, dans une église, la présence du Diable, avec un chœur de démons, on craignait de froisser les susceptibilités de la Cour de Rome. Cette scène ne fut sauvée que par l'intervention du Nonce apostolique, Monseigneur de Ségur, ancien condisciple de Gounod.

Ce prélat aveugle assistait aux répétitions dans l'avant-scène Impériale. Il ne voyait rien,

Digitized by Google

mais il écoutait avec ravissement cette harmonieuse musique. Une conférence eut lieu dans la loge. Monseigneur de Ségur manda les censeurs, la direction et les auteurs, et il se chargea d'arranger les choses. La scène de l'église fut maintenue. L'Evêque, touché par le talent de Mme Carvalho, lui fit remettre un livre d'heures, avec quelques mots de dédicace.

De leur côté, les amis de Gounod conseillaient à l'auteur d'autres suppressions. A leurs yeux, certains détails devaient compromettre la réussite de l'ouvrage. L'acte du jardin surtout les effrayait. Cela pouvait tuer la pièce. Le quatuor et le duo étaient trop longs. Trop longue aussi la scène de l'église, et sans effet... La Mort de Valentin, après le trio du duel, c'était trop noir, etc., etc.

—J'avoue, a dit Gounod, que je ne savais que répondre à ces prédictions décourageantes, sinon qu'elles ne me décourageaient pas,et que j'avais, dans l'émotion qui m'avait dicté ces différentes pages, le courage d'un enfant. —

Autre incident! La première représentation était annoncée pour le mercredi 24 février, quand, à la répétition générale, le ténor Guardi fut pris d'une extinction de voix presque complète. Les médecins appelés déclarèrent que l'acteur se trouvait hors d'état de paraître au théâtre pour quelque temps. Plus de ténor ! Plus de Faust ! et cet empêchement se produisait à la dernière heure, à la veille de la représentation.

Digitized by Google

Gounod désespéré, et ne sachant plus à quel saint se vouer, voulait créer lui-même son principal personnage. Il était prêt à chanter Faust. Pourquoi ne l'a-t-on pas encouragé dans sa résolution. Pouvait-on rêver, pour le rôle,un meilleur interprète? A défaut d'une voix puissante, le public d'alors eut entendu une voix pleine de charme, bien faite pour soupirer, en demi-teintes, les mélodies amoureuses de l'acte du jardin. M. Carvalho, en qualité de directeur, s'opposa à l'aventure. Il se souvint d'un de ses anciens camarades, et proposa le rôle à Barbot. Le ténor apprit le rôle en 15 jours, et *Faust* fut ainsi donné pour la première fois, au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, le 19 mars 1859.

On n'avait pas célébré la pièce à l'avance. Il y avait eu peu de réclames.—Cette œuvre capitale, écrivait Fiorentino dans le *Constitutionnel*, a été donnée à l'improviste. La veille, elle n'était pas annoncée. Dans la matinée de samedi, on apprend que *Faust* sera joué le soir. Une lettre fort courtoise de la direction prie la critique d'être exacte, le spectacle devant commencer à sept heures et demie. Fort bien ! On se passera de dîner. C est le moins qu'on doive à M.Gounod.— Fiorentino était très gourmand.

Mais si la foule restait indifférente, les artistes attendaient avec une impatiente curiosité cette première représentation. — On nous annonce pour la fin du mois le *Faust* de Gounod, écrivait Berlioz, le 13 février 1859, à son ami Morel (cor-

Digitized by Google

respondance inédite). On en dit beaucoup de bien. — Peu de temps après, le 28 avril, Berlioz écrivait à Humbert Ferrand (correspondance intime) : — Je vous dirai que *Faust* de Gounod contient de fort belles choses, et de fort médiocres, et qu'on a détruit, dans le livret, des situations admirablement musicales qu'il eût fallu trouver si Gœthe ne les eût pas trouvées lui même.—

C'est en France, sur une place publique de Strasbourg, que Gœthe conçut l'idée de son poème. Il avait assisté à une de ces représentations en plein vent, où des baladins traduisaient, en grossier patois, et avec charges et tours de force, la légende du *Sorcier Faust*. Le poète allemand fut frappé de cette fable, et il lui emprunta la forme et le fond de son chef-d'œuvre. Faust, le héros de la fable, n'est pas un mythe. Faust était un personnage vivant qui date du XVI[e] siècle. Après avoir fréquenté les universités allemandes, il avait fait, selon l'usage, son tour d'étudiant, suivi de son fidèle Wagner. Pour remplir leur bourse, les deux compères exploitaient l'ignorance et la curiosité des badauds, en exécutant des tours d'adresse et de passe-passe. Ils voyageaient ainsi à travers l'Allemagne. Faust faisait passer Wagner tantôt pour une ombre, tantôt pour le diable en personne, sous le nom de Méphistophélès. On évoquait aussi les ombres des grands personnages historiques, et, grâce aux trucs renouvelés de nos jours, aussi bien dans les salons que sur les foires, on épatait les

Digitized by Google

passants, et on encaissait de belles recettes. C'est un peu l'histoire de Cagliostro, de Mangin, et des frères Davenport. Les deux compagnons menaient une existense joyeuse, tant et si bien qu'un jour, Wagner, sans doute pour enlever la caisse bien garnie, assassina son maître pendant son sommeil.

Dans ces tournées artistiques, Faust avait acquis une grande renommée, comme savant, comme sorcier, et peut-être comme arracheur de dents. On l'appelait le Docteur Faust. C'est ainsi qu'on créa autour des faits et gestes de ce saltimbanque une légende, où l'on imputait à Faust les aventures les plus étranges et les plus invraisemblables. On centralisa sur son nom les anciennes croyances et les vieilles superstitions. De nombreuses publications furent consacrées à cette légende dont s'emparèrent aussi les théâtres forains.

Envisagée dans ses traits essentiels, la fable de Faust est l'histoire de l'homme qui vend son âme aux puissances du Mal, afin d'obtenir, en retour, les jouissances terrestres. Notre mère Eve est la première victime de ces séductions diaboliques. Cette légende se reproduit d'âge en âge. Elle a été résumée récemment dans une thèse présentée à la Faculté de Paris, par M. Ernest Faligan *(Histoire de la légende de Faust)*.

Après les écrivains, les librettistes et les compositeurs s'emparèrent de ce vaste sujet, et, avant

Digitized by Google

l'œuvre de Gounod, plusieurs *Faust* furent représentés sur les scènes allemandes. Dès 1815, Lickl et Strauss faisaient exécuter chacun un *Faust*. Celui de Spohr fut joué pour la première fois en 1818 ; celui de Seyfried en 1820 ; celui de Lindpaintner en 1831; celui de Rietz en 1836. En Italie, à Florence, Gordigiani donna un *Faust* en 1837. Il faut compter encore les drames symphoniques de Schumann, de Berlioz et de plusieurs autres compositeurs.

En 1827, le chef-d'œuvre de Gœthe fut transporté pour la première fois sur une scène française, au Théâtre des Nouveautés. La musique était de de Béancourt. En 1831, M^lle^ Bertin, fille du directeur du *Journal des Débats*, fit représenter un *Faust* au Théâtre-Italien.

Le plus remarquable des opéras que nous venons de citer était celui de Spohr. Reprise plusieurs fois en Allemagne, et jouée à Londres, l'œuvre se maintint pendant plus de trente ans au répertoire, et fut exécutée sur les principales scènes d'outre-Rhin. Elle était considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'Ecole allemande.

L'opéra de Gounod devait faire oublier tous les *Faust* du monde, y compris celui de Spohr. La partition se répandit dans toute l'Europe, et le succès du maître français vint égaler, sinon surpasser, le succès du poème de Gœthe.

MM. Barbier et Carré, auteurs du livret, ont suivi ce poème, en conservant ce qui tenait à l'action, et en élaguant toutes les tirades, toutes

Digitized by Google

les dissertations philosophiques, psychologiques ou métaphysiques. Ils ont écrit une pièce selon les habitudes du public français ; ils ont coupé le livret en tenant compte des usages de notre théâtre, et, en cela, ils ont intelligemment servi le musicien. Ils sont restés dans la bonne mesure, et se sont abstenus de traduire servilement, sur une scène française, le poème de l'auteur allemand. Il ne faut donc pas comparer les personnages de ce poème avec les rôles écrits pour l'opéra de Gounod. Si les auteurs du livret avaient trop penché du côté de Gœthe, leur *Faust* aurait pu devenir une pièce ennuyeuse. Est-ce que la traduction littérale du poème de Gœthe en français ne procure pas, dans sa plus grande partie, l'ennui le plus profond ?

Devons-nous analyser le livret de *Faust*, cet opéra si connu, dont les morceaux sont partout populaires ? Raconter *Faust !* Cela paraît superflu. Nous en ferons cependant un résumé succinct, puisque notre plan comporte l'analyse des œuvres de Gounod, et que nous essayons de composer un catalogue aussi complet que possible. D'ailleurs, le livret primitif n'est pas conforme aux représentations actuelles. En 1859, *Faust* fut exécuté en opéra-comique, avec des dialogues parlés, et il n'est pas sans intérêt de comparer les deux versions. Reprenons l'opéra, tel qu'il fut joué au Théâtre-Lyrique :

Au premier acte, qui sert de prologue, le Doc-

Digitized by Google

teur Faust est, dans son cabinet, revêtu d'une espèce de robe de chambre. Il est vieux, courbé, et sa main tremble. Il fait nuit. Fatigué par l'étude, dégoûté de la science, le Docteur veut se donner la mort.

Scène et chœurs : *En vain j'interroge.....*

Le jour se lève. Faust salue son dernier matin, et, au moment où il approche de ses lèvres une coupe remplie de poison, des voix de jeunes filles se font entendre au dehors :

Paresseuses filles..... (Sopranos).

Faust hésite à se tuer, mais le chœur s'éloigne, l'idée de suicide reparaît, et le Docteur lève de nouveau la coupe fatale. Seconde tentative d'empoisonnement interrompue par un second chœur de jeunes laboureurs :

Aux champs l'aurore nous rappelle (Ténors) et les voix de jeunes filles se mêlent, dans le lointain, au chœur des voix d'hommes, en chantant : *Béni soit Dieu !*

Voilà une situation bien scénique. Drame et poésie.

Dieu ! s'écrie Faust, il ne peut rien pour moi. Il appelle Satan, et Satan arrive, non pas comme un diable sombre et farouche, à la façon de Bertram, mais en diable gai, bon enfant, et sautillant comme un Maître de Danse.

Le duo s'engage. Méphistophélès promet ses services au Docteur. Il lui offre la richesse, la

Digitized by Google

gloire, la puissance. Non, répond le ténor, je veux la Jeunesse !

A moi les plaisirs,
Les jeunes maîtresses...

L'affaire s'arrange aux conditions, et selon les cérémonies d'usage. Il faut conclure un pacte avec l'Enfer, et signer un parchemin. Le Docteur hésite. Alors le fond du théâtre s'ouvre, et Marguerite assise devant son rouet, apparaît derrière un transparent lumineux. O merveille ! dit Faust, et il signe avec enthousiasme. La houppelande du vieux docteur tombe, et laisse voir un jeune cavalier, élégamment vêtu. Les deux compères reprennent ensemble : *A moi les plaisirs...* et ils sortent pour revoir Marguerite.

Le dialogue parlé ne figure pas dans ce tableau. On joue aujourd'hui, ce premier acte comme on le jouait en 1859, ou à peu près.

Le second acte commence par la kermesse. Le théâtre représente une des portes de la ville. A gauche un cabaret. Au chœur d'étudiants (basses) :

Vin ou bière
Bière ou vin

succède un chœur de soldats (basses) :

Filles ou forteresses
C'est tout un, morbleu !

Digitized by Google

Un groupe de bourgeois arrive (ténors). C'est le chœur des vieillards :

Aux jours de dimanche et de fête...

Autres chœurs :

Jeunes filles (sopranos) : *Voyez ces hardis compères.*— Etudiants (ténors) : *Voyez ces jeunes gaillardes.*— Matrones (sopranos) : *Voyez, après ces donzelles...*— et toutes ces voix se réunissent dans un ensemble général. C'est un grand et éclatant tutti fort bien agencé. Dans le livret primitif, un mendiant, dont la partie vocale alternait avec les chœurs, circulait au milieu des groupes. Le mendiant a été supprimé.

Après la kermesse, le dialogue parlé continue l'action. Valentin, le frère de Marguerite part pour la guerre. Il passe à son cou la médaille que sa sœur lui a donnée. Pauvre orpheline ! elle restera sans appui. Mais Siebel promet d'être son protecteur, en l'absence de Valentin. Faust et Méphistophélès reparaissent, et se mêlent aux groupes. Tout cela se passe sans musique, jusqu'aux strophes de Méphistophélès : *Le veau d'or est toujours debout !* après lesquelles le dialogue est repris à nouveau.

C'est en parlant que Satan fait, à la ronde, ses prédictions sinistres : Wagner sera tué en montant à l'assaut; Valentin périra en duel; Siebel ne touchera plus à une fleur sans la flétrir.— Es-tu le diable ? s'écrie Valentin. — Les épées se

Digitized by Google

mettent en croix, et Satan recule avec force génuflexions. La musique reparaît avec le chœur :

C'est une croix, qui de l'enfer
Nous garde !

Resté seul avec Faust, Méphistophélès annonce l'arrivée de Marguerite. Toute cette scène est parlée. Mais la valse se fait entendre, et la musique ne cesse plus qu'avec la chute du rideau. Jeunes filles, étudiants, bourgeois envahissent la scène. Le chœur (sopranos, ténors, basses) marque, en marchant, la mesure de la valse chantée :

Ainsi que la brise légère...

La danse, interrompue par l'entrevue de Faust et de Marguerite *(Ne permettrez-vous pas, ma belle demoiselle)*, est reprise ensuite jusqu'à la fin de l'acte.

Au troisième acte, le jardin de Marguerite (jardin charmant, parfumé de myrte et de rose). Au fond, un mur percé d'une petite porte. A gauche, un bosquet; à droite, un pavillon, dont la fenêtre fait face au public. C'est l'acte de la séduction, l'acte du quatuor et du duo d'amour. Marguerite ne sortira pas chaste de cette épreuve, infligée par Satan.

Siebel, au début de cet acte où le dialogue

Digitized by Google

prend une place importante, veut faire un bouquet pour Marguerite. Les fleurs se fanent sous sa main ensorcelée. Il trempe les doigts dans le bénitier, et le sortilège cesse. La scène du bénitier est une scène parlée. Les deux couplets de Siebel : *Faites-lui mes aveux* ne sont pas encadrés dans le délicieux récitatif que nous entendons aujourd'hui. La prose, la vile prose, remplace la musique jusqu'à l'arrivée de Marguerite. Ce dialogue, interrompu un moment par la cavatine de Faust : *Salut ! demeure chaste et pure...*, recommence, comme pour jeter de l'eau froide sur la partie musicale. Dans le livret primitif, la cavatine n'était pas précédée de la courte introduction : *Quel trouble inconnu me pénètre...*

Faust et Méphistophélès ont pénétré dans le jardin. La cassette remplie de bijoux a été placée près du bouquet de Siebel. — Nous verrons, dit le Diable, qui l'emportera de l'écrin ou du bouquet. — Serpent ! répond le jeune homme amoureux.

Dans sa soirée d'adieux, à l'Opéra, en juin 1885, M^me^ Carvalho portait, à l'acte du jardin, le petit coffret qui avait figuré au Théâtre-Lyrique en 1859. L'artiste n'a jamais voulu se séparer de cette cassette qu'elle garde comme un souvenir précieux de son succès.

Satan a deviné. Marguerite préfèrera les bijoux du diable aux fleurs de Siebel. Pauvre garçon !

Faust et son compère se cachent dans le jar-

Digitized by Google

din. Marguerite entre par la porte du fond, et descend pensive jusque sur le devant de la scène. Elle s'assied près de son rouet, et chante la chanson du *Roi de Thulé*, en s'interrompant et en reprenant son air. C'est l'obsession amoureuse. Elle voit le bouquet, puis les bijoux dont elle se pare :

Ah! je ris de me voir
Si belle, en ce miroir...

Toute la scène de Marguerite est en musique. Le dialogue parlé reprend après l'air des bijoux pour ne finir qu'au quatuor. Confidences de Marguerite à la vieille Marthe. La duègne ne manque pas d'expérience. A la vue des bijoux, elle dit : — Il y a quelque amoureux là-dessous. Voyons, contez-moi çà...—

Faust et Méphistophélès se présentent. Satan se charge d'éloigner la vieille.

Quatuor : *Prenez mon bras...*

Les couples se promènent dans le jardin, passent et repassent en devisant d'amour. La lune se lève, et le jardin s'éclaire peu à peu.

Je néglige une longue scène parlée qui vient ensuite dans le livret primitif (1) et qui se passe entre Marthe, Siebel et Méphistophélès. Celui-ci, caché dans le feuillage, se borne à faire quelques *a parte*.

(1) Après le mot *serviteur*. Voyez page 134 de la partition (4me édition).

Digitized by Google

Faust est resté seul avec la jeune fille. Le dialogue continue : — Il se fait tard, adieu, dit Marguerite.— Faust répond : — Eh ! quoi, ne pourrais-je passer une heure avec toi, ô Marguerite ! Ne me ravis pas sitôt mon bonheur ; laisse ma main s'oublier dans la tienne. — Et le duo commence par ces mots : *Je veux contempler ton visage.* Ce duo termine l'acte. On connaît le dénouement. Marguerite est entrée dans sa chambre. Elle est à sa fenêtre, et la toile tombe au moment où la jeune fille, après un premier baiser, laisse, toute haletante, retomber sa tête sur l'épaule de Faust qu'elle a elle-même rappelé. C'en est fait, et Satan ricane.

Le quatrième acte comprend trois tableaux. Nous sommes d'abord dans la chambre de Marguerite. *Elles ne sont plus là,* chante la jeune fille en faisant allusion à ses compagnes. Au dehors, on entend un chœur de jeunes filles (sopranos) qui s'éloignent en riant aux éclats. Marguerite n'a pas à compter sur l'indulgence de ses amies. Délaissée après sa faute, elle se met au rouet et file. Air : *Il ne revient pas.* (1)

Entre Siebel. Reprise du dialogue parlé jusqu'à la fin du tableau. Marguerite raconte à Siebel, à son jeune protecteur, le départ de Faust : — J'étais agenouillée près du berceau, et je lui disais : regarde cet ange que Dieu nous a donné !

(1) Cet air avait été supprimé. Il a été rétabli dans ces derniers temps aux représentations de l'Opéra.

Digitized by Google

Son compagnon est entré et l'enfant s'est éveillé en poussant des cris. Alors ils sont partis...—

Cette scène comprenait une romance en deux couplets, de Siebel : *Versez vos chagrins dans mon âme.* Cette romance a été chantée aux représentations de *Faust*, en Angleterre, mais je ne crois pas qu'elle ait jamais, en France, fait partie du rôle de Siebel. Dans tous les cas, elle a été coupée avant la première représentation de 1859.

Marthe survient. Elle annonce le retour de Valentin et de ses compagnons.

Deuxième tableau : Une place publique ; la maison de Marguerite ; au fond, une église. Les soldats arrivent avec Valentin. Chœur : *Déposons les armes,* suivi du chant devenu populaire : *Gloire immortelle de nos aïeux* (Basses, premiers et seconds ténors).

Après le départ des soldats, le dialogue parlé reprend jusqu'à la sérénade. Siebel apprend à Valentin le malheur arrivé à Marguerite. Valentin furieux pénètre chez sa sœur. Méphistophélès et Faust rentrent en scène. Celui-ci a des remords. Il veut revoir sa bien-aimée et se dirige vers la maison. — Laissez-moi vous annoncer, cher Docteur, dit Satan.— Il écarte son manteau, et chante la sérénade, en s'accompagnant d'une guitare : *Vous qui faites l'endormie...*

La fin de ce second tableau, et tout le troisième tableau sont traités en musique. Pas de dialogue. Après la sérénade, le trio du Duel : *Que voulez-vous, Messieurs ?* suivi de la mort de Valentin : *Par ici mes amis* (Marguerite, Siebel, Marthe,

Digitized by Google

Valentin, chœur de Bourgeois, sopranos, ténors et basses).

Quand Valentin est mort et emporté, quand la foule a disparu, l'église qui sert de fond au tableau s'ouvre d'elle-même, et l'œil découvre l'intérieur de l'édifice. Ce truc de féerie eut un grand succès au Boulevard du Temple. C'est le troisième et dernier tableau du quatrième acte; c'est la grande scène de l'Eglise où l'orchestre répond à l'orgue et l'orgue à l'orchestre, où le chœur religieux (sopranos, ténors) alterne avec le chœur de démons (basses). L'Enfer a envahi le lieu Saint. Satan, sous les traits de Méphistophélès, caché derrière un pilier, empêche Marguerite de prier Dieu, et la pousse au désespoir : *Souviens-toi du passé...*

Aujourd'hui, à l'Opéra, la scène de l'Eglise est le second tableau du quatrième acte qui se termine par le chœur des soldats et la mort de Valentin. Quel est l'ordre qu'il convient d'assigner à ces deux tableaux ? Sur ce point de mise en scène, la lumière nous est venue, devinez d'où et ne riez pas ? Elle nous est venue des Iles Baléares ! Consulté à ce sujet par le chef d'orchestre du théâtre de Port-Mahon, Gounod a répondu par la lettre suivante :

« Monsieur le Maestro,

« ..... L'ordre dramatique observé par Goëthe exige que la scène de la *mort de Valentin* précède la *Scène de l'Eglise*, et c'est ainsi que moi-même j'ai conçu mon

Digitized by Google

ouvrage. Cependant, certaines considérations de mise en scène ont fait intervertir cet ordre, et, aujourd'hui, au Grand-Opéra, c'est la *mort de Valentin* qui termine le quatrième acte. On y trouve l'avantage d'une fin d'acte avec des masses musicales, au lieu d'une scène à deux personnages.

« Agréez, etc. CH. GOUNOD. »

Revenons au livret primitif et à la représentation de 1859 :

Le cinquième acte, avec ses changements à vue, ne contient plus de dialogue parlé. Nous sommes dans les montagnes du Hartz. C'est la nuit de Walpurgis. Chœur des feux follets : *Dans les bruyères...* (sopranos).

Satan a entraîné Faust dans son empire. Faust, rempli d'effroi, veut fuir. Méphistophélès le rassure. D'un geste, il éclaire le tableau.

Les montagnes s'effondrent et le théâtre représente un superbe palais, au milieu duquel se dresse une table richement servie et entourée des courtisanes de l'Antiquité. Un dessin du journal l'*Illustration*, numéro du 2 avril 1859, donne une idée de la mise en scène des premières représentations de l'ouvrage.

Chœur : *Que les coupes s'emplissent* (sopranos), et Faust, pour oublier ses amours, prend place au festin. Il saisit une coupe et chante deux couplets accompagnés du chœur :

Doux nectar en ton ivresse
Tiens mon cœur enseveli....

Digitized by Google

Bientôt le souvenir de Marguerite lui revient. Il l'appelle. La nuit envahit le théâtre, les courtisanes s'enfuient, le palais s'écroule pour faire place à la vallée du Brocken. L'image de Marguerite se montre un instant sur un rocher. Faust veut revoir sa bien-aimée. Il entraîne Méphistophélès à travers les démons et les monstres qui cherchent à lui barrer le passage. Un groupe de sorcières entre en scène. Danse et chœur des sorcières autour d'une chaudière remplie d'un liquide flamboyant. Le fantastique est à son comble !

Le quatrième changement de décor nous conduit dans la prison de Marguerite. L'infortunée jeune fille est couchée sur la paille, à moitié endormie. Faust et Méphistophélès viennent la chercher pour la sauver de l'échafaud.

> Le désespoir égara sa raison.
> Son pauvre enfant ! O Dieu ! Tué par elle !

Elle refuse de les suivre. Duo : *Oui, c'est toi que j'aime*, suivi du trio final : *Anges purs, anges radieux*. Les murs de la prison s'ouvrent pour l'apothéose. Chœur général (basses, ténors, sopranos) : voix célestes ; chant de Pâques : *Christ est ressuscité*. L'âme de Marguerite monte au ciel, au milieu des flammes de Bengale, Faust se prosterne en prières, et Méphistophélès reste à demi renversé sous l'épée vengeresse de l'archange.

Digitized by Google

Cette analyse du livret primitif et ce compte rendu de la première représentation en 1859 ont quelque utilité au point de vue rétrospectif. Que le lecteur prenne la dernière édition de *Faust ;* en se reportant, tableau par tableau, acte par acte, à notre résumé, il verra les modifications apportées à l'œuvre telle qu'elle est représentée aujourd'hui à l'Opéra de Paris. En suivant le livret, scène par scène, on remarquera que la partition a été augmentée et remaniée avec une grande intelligence du théâtre. C'est que *Faust,* œuvre lyrique, ne s'accommodait guère avec la prose. Le dialogue parlé venait trop souvent, et aux meilleurs endroits, interrompre sèchement la partie musicale. *Faust* n'était pas fait pour être joué en opéra-comique ; le sujet ne s'y prêtait pas. Sans doute, ce mode de représentation s'imposait alors au théâtre du Boulevard du Temple. Toujours est-il que le dialogue nous semble, à nous qui connaissons l'ouvrage par l'Opéra, un véritable contre-sens.

Le croirait-on ? *Faust* fut accueilli sans enthousiasme. Comme *Sapho,* le nouvel opéra de Gounod était en avance sur son temps. Il déroutait les habitudes du public, des chanteurs et des critiques. Ce ne fut qu'une *sensation,* pour nous servir d'une appréciation bien juste, dite par l'auteur lui-même. L'ouvrage aurait même sombré sans le chœur des vieillards et le chœur des soldats. La scène du jardin, qui, à notre sens, est l'œuvre la plus saisissante de toutes les

Digitized by Google

œuvres de Gounod, ne fut pas comprise par le public. Le chœur des soldats au contraire produisit un grand effet. Ce fut comme un *clou* qui sauva l'opéra de l'indifférence générale, et l'éleva au-dessus d'un succès d'estime. — Que c'est beau ! s'écriait-on. Quelle couleur ! Comme c'est bien allemand ! — On ne savait pas que le chœur des soldats n'avait pas été composé pour *Faust*. Ce chœur n'était pas un chant de guerriers allemands, mais un chant de soldats cosaques, qui faisait partie d'un opéra, écrit sur le livret d'Henri Trianon, et intitulé *Yvan de Russie* ou *Yvan le Terrible*.

Gounod avait presqu'entièrement terminé cette partition en octobre 1857. Au mois de novembre suivant, les journaux annonçaient que le compositeur, dont la santé avait donné de graves inquiétudes, était complètement rétabli, et qu'il avait lu, ou plutôt chanté, devant A. de Royer, directeur de l'Opéra, un grand ouvrage : *Yvan le Terrible*. Telle est l'histoire du chœur des soldats de *Faust*.

Yvan le Terrible ne fut pas représenté, mais, comme les morceaux en étaient bons, Gounod les utilisa soit dans *Faust*, soit dans d'autres œuvres.

Voyons maintenant l'opinion de la critique sur *Faust*, après la première représentation du 19 mars 1859. Les feuilletons sont nombreux et contiennent des opinions bien divergentes. Nous n'en citerons que quelques-uns, parmi les prin-

Digitized by Google

cipaux. Commençons par le compte rendu de Berlioz, dans le *Journal des Débats*. L'article est très favorable à Gounod :

. . . . . .

« Voici les nombreuses beautés que je puis signaler dans la partition de *Faust*, après l'avoir entendue deux fois, et en commençant par constater le grand et légitime succès qu'elle a obtenu. Dans l'introduction instrumentale qui remplace l'ouverture, se décèle le savant harmoniste. Le caractère de ce morceau est celui d'une triste rêverie ; il fait vivement saillir la fraîche et joviale villanelle qu'on entend bientôt après. Le solo de Faust, accompagné des instruments de cuivre succède à cette jolie chanson rustique..... Après l'apparition de Méphistophélès, ce prologue se termine par un duo dont le style ne paraît pas assez relevé ; il est instrumenté d'ailleurs avec trop de violence, les violons crient trop constamment dans le haut.

« Le premier acte s'ouvre par un chœur populaire plein d'entrain, dont le thème préparé par les ténors, passe ensuite aux soprani et circule dans les diverses parties vocales avec une aisance et un brio remarquables.

« A la scène de la fontaine de vin, on entend un beau chœur d'hommes d'une rare énergie, et dont le thème revêt avec bonheur et à-propos la forme des chorals. La couleur religieuse de ce chant se trouve parfaitement justifiée par l'intention des chanteurs de conjurer le mauvais esprit.

« Rien de plus naturel et de plus gracieux que la phrase de Marguerite si délicieusement dite par M^me^ Carvalho à son entrée : *Je ne suis demoiselle, ni belle.*

« Je ne puis me rappeler la forme ni l'accent du petit morceau chanté par Siebel cueillant des fleurs dans le jardin de Marguerite.

« L'air suivant de Faust : *Salut, demeure chaste et*

Digitized by Google

pure, m'a, au contraire, beaucoup touché. C'est d'un beau sentiment, très vrai et très profond. Le violon solo qui accompagne le chant du ténor nuit peut-être plus qu'il ne sert à l'effet de l'ensemble, et je crois que Duprez avait raison, quand il dit un jour, à propos d'une romance où un instrument solo l'accompagnait ou plutôt l'importunait dans l'orchestre : « Ce diable d'instrument, avec ses traits et ses variations, me tourmente comme une mouche qui bourdonnerait autour de ma tête et voudrait toujours se poser sur mon nez. »

« Ici pourtant l'instrument solo n'exécute pas précisément des traits et des variations ; il est même employé avec réserve. Quoi qu'il en soit, l'air, je le répète, est délicieux. On l'a applaudi, mais pas assez : il méritait de l'être vingt fois davantage.

« ... La chanson du roi de Thulé est écrite dans un des tons du plain-chant, ce qui lui donne un tournure gothique bien motivée; elle est interrompue par un court récitatif, et cette interruption ne me semble pas suffisamment motivée : je voudrais entendre la jeune fille chanter tout droit sa vieille chanson.

« ... Marguerite chante un morceau doux et gracieux, après avoir essayé la parure qu'elle a trouvée dans un coffret, et l'on entend en même temps des coups sourds de cymbales et de grosse caisse. L'auteur a certainement eu ici une intention, mais je ne la devine pas.

« Tout est bien frais, bien vrai, bien senti, dans le quatuor entre Méphisto, la vieille Marthe, Marguerite et Faust. Cette belle scène eût pu être mieux disposée pour la musique par les auteurs du libretto; telle qu'elle est, le compositeur l'a supérieurement rendue. Rien de plus doux que l'harmonie vocale, si ce n'est l'orchestration voilée qui l'accompagne. Cette charmante demi-teinte, ce crépuscule musical caressent l'auditeur, le charment, le fascinent peu à peu, et le remplissent d'une émotion qui va grandissant jusqu'à la fin. Et cette admirable page

Digitized by Google

est couronnée par un monologue de Marguerite à sa fenêtre, où la passion de la jeune fille éclate à la péroraison en élan de cœur d'une grande éloquence. C'est là, je crois, le chef-d'œuvre de la partition.

« Dans ce morceau où d'ingénieux enlacements enharmoniques amènent de si belles modulations, le timbre du cor et des flûtes est employé avec le plus grand bonheur. Dans un passage du morceau précédent, au contraire, à ces mots : *Félicité du ciel !* l'intervention des trombones me paraît moins heureuse.

« Le troisième acte s'ouvre par la romance de Marguerite abandonnée. Elle est assise à son rouet et file. De quoi s'agit-il ? De la douleur profonde de la pauvre enfant, de son amour dédaigné, des angoisses de son cœur. Le musicien ne doit là songer à exprimer rien autre chose. Pourquoi donc avoir encore introduit dans l'accompagnement cette espèce de ronron qui veut imiter le bruit du rouet ? Schubert fut peut-être excusable, dans un morceau de chant non destiné au théâtre, de vouloir bien faire penser au rouet qu'on ne pouvait voir. (Si tant est que l'idée du rouet ait la moindre importance). Mais dans l'opéra, on le voit, Marguerite file en réalité; l'imitation n'est donc nullement nécessaire.

« Le chœur des compagnon de Valentin : *Déposons les armes*, est joli ; le thème de la marche, richement instrumenté d'ailleurs, manque de distinction. La phrase épisodique du milieu est ingénieusement accompagnée d'un dessin d'ophicléide au grave. Le crescendo de rentrée qui ramène le thème devrait être, à mon sens, un peu plus long et faire attendre et désirer davantage l'explosion finale.

« Cette marche a été redemandée à grands cris, et l'on a peu applaudi l'air exquis de Faust au deuxième acte !!!

« La sérénade de Méphistophélès est peu saillante. On a remarqué plusieurs passages d'une excellente intention dramatique dans l'ensemble de la scène de la mort de

Digitized by Google

Valentin. Celui : *Ce qui doit arriver arrive à l'heure dite*, est accompagné de sinistres harmonies, puis les trombones jettent de beaux cris d'horreur, et l'ensemble des cris du peuple termine supérieurement ce beau morceau. C'est grandiose. La scène de l'église, avec l'orgue et les chants religieux mêlés aux imprécations de Méphisto, est supérieurement traitée. »

« Le cinquième acte est précédé d'un entr'acte instrumental trop long. Ce n'est pas à minuit moins un quart, quand il a encore de si terribles choses à nous dire, que le compositeur doit s'amuser à faire jouer des solos de clarinette.

« Cet acte toutefois est fort court. La fameuse scène de la prison l'occupe presque seule. La tâche du musicien était ici bien difficile à remplir ; ce désespoir affreux, cette fille folle couchée sur la paille, ces cris désespérés, les supplications inutiles de Faust, tout cela est trop tendu, trop violemment, trop physiquement douloureux pour la musique. Puis, quand Méphistophélès survient et crie : « Hâtez-vous ! mes chevaux s'impatientent ! » il faut une rapidité d'interjections, une accentuation brève, impérieuse, sifflante, si je puis ainsi parler, qu'on ne sait comment obtenir des chanteurs, surtout en France où ils filent des sons dans les récitatifs pour dire : « oui ! non ! tu mens ! viens donc ! » Après quatre heures de musique, on éprouve toujours une grande fatigue. En conséquence, de cet acte, à dire vrai, je n'ai qu'une idée confuse et j'ai besoin de l'entendre à nouveau avant d'en parler. »

Voici maintenant des fragments de l'article publié par Scudo, dans la *Revue des Deux-Mondes* : — Les seules choses remarquables du premier acte, dit le critique, sont : une petite symphonie pastorale qui annonce l'arrivée du

Digitized by Google

jour, un chœur matinal qui se chante derrière la coulisse, et quelques détails d'orchestre pendant la vision de Marguerite. Au second acte, le récitatif de Valentin, ainsi que le chœur qui en forme la conclusion (chœur des épées), est de ce style solennel et court qui rappelle les oratorios d'Haëndel. La valse avec chœur est charmante et délicieusement instrumentée. Ce morceau, avec le chœur des vieillards, forme les deux parties saillantes du second acte. —

La cavatine de Faust, au troisième acte, qui avait si profondément ému Berlioz, ne plaît pas à Scudo :

« L'air dans lequel Faust s'efforce d'exprimer le ravissement où l'a mis la vue de la jeune fille dont il va briser la destinée, n'a de remarquable qu'un accompagnement discret et délicat, où l'on distingue un violon solo qui en suit les contours, mais le dessin de l'idée est vague et flotte incessamment entre la mélopée et la mélodie proprement dite. C'est le défaut constant de M. Gounod. Tel est aussi le défaut qu'on peut reprocher à tout ce que chante Marguerite, lorsque, rentrée dans sa petite maison, elle trouve la fatale cassette remplie des bijoux précieux dont elle se pare avec tant de bonheur. »

Le quatuor du jardin lui suggère les restrictions suivantes :

« Comment M. Gounod a-t-il traité cette situation unique ? Comment a-t-il fait parler ces quatre personnages divisés en deux groupes, l'un composé de Marthe et Méphistophélès, exprimant le désabusement et la mo-

Digitized by Google

querie de la vie, l'autre de Marguerite et de Faust, effeuillant la fleur de l'idéal et s'enivrant de ses parfums ? Le musicien a-t-il trouvé un thème saillant sur lequel il ait pu jeter toutes les fleurs de sa fantaisie, tous les cris de son cœur, sans interrompre le fil du discours commencé? A-t-il fait un de ces morceaux savants dont l'unité de conception n'empêche pas la variété des modes, un morceau d'ensemble comme le trio du *Pré aux Clercs*, le quatuor de *Zampa* et tant d'autres que je pourrais citer ? Non, ce n'est pas ainsi que procède le musicien, et dans toute la scène dont nous venons de parler on ne remarque guère qu'une harmonie fine et choisie, et parfois des bouffées d'accents et d'accords d'une suavité pénétrante qui rappellent le style de Mozart.

. . . . . .

« Les mêmes qualités gracieuses et le même défaut d'unité se retrouvent dans la scène d'amour qui suit entre Faust et Marguerite, qui se retire dans sa chambrette. Ce n'est pas un duo, c'est un dialogue libre et passionné dont l'accompagnement surtout renferme des harmonies et des sonorités ravissantes. »

La marche, critiquée par Berlioz, est, au contraire, approuvée par Scudo.

« Le chœur de Soldats qui accompagnent Valentin et qu'annonce une belle marche militaire, est un chef-d'œuvre du genre. Le chœur est redemandé tous les soirs par le public charmé. Il n'en advient pas autant à la sérénade que Méphistophélès veut ricaner à la porte de Marguerite, car c'est un morceau insignifiant, qui prouve décidément que le diable ne porte pas bonheur à M. Gounod.

« Le trio du duel entre Valentin et Faust, aidé sournoisement de Méphistophélès, aurait pu être d'une cou-

Digitized by Google

leur plus franche et plus satanique. Je préfère la scène où Valentin expirant maudit sa sœur... Ce récitatif haletant de Valentin, avec les murmures du chœur qui en absorbe les éclats, est d'un bel effet sans doute, mais trop écourté et laissant à désirer un développement plus grandiose. A ce tableau pathétique en succède un autre qui en est la contre-partie : je veux parler de l'admirable scène qui représente Marguerite priant dans l'église, et qui, dans le poème de Gœthe, est d'une beauté sublime. Il ne nous semble pas que M. Gounod ait tiré tout le parti possible du contraste que lui offrait cette situation unique dont on a tant abusé depuis. Les reproches amers du mauvais esprit, les sanglots de la pauvre fille repentante et le chœur invisible qui chante la terrible prose du *Dies iræ* avec l'accompagnement de l'orgue, ne forment pas, dans la composition de M. Gounod, un ensemble puissant à la hauteur de la conception du poète. Je louerai cependant le cri de miséricorde que pousse Marguerite éplorée...

« Je ne trouve rien à signaler dans tout le cinquième acte que quelques passages du duo de la prison de Faust et Marguerite, particulièrement la terminaison en trio, lorsque Méphistophélès vient presser le départ des deux amants. »

Après avoir discuté les tendances du compositeur et son interprétation musicale du personnage de Méphistophélès, le critique de *la Revue des Deux-Mondes* ajoute :

« Ce qu'on ne saurait trop louer dans l'œuvre de M. Gounod, c'est la distinction constante du style, c'est le goût parfait qui éclate dans les moindres détails de cette longue partition, c'est le coloris, l'élégance suprême et la sobriété discrète de l'instrumentation où se révèle la main d'un maître qui s'est abreuvé aux sources pures et sacrées. »

Digitized by Google

Il conclut ainsi :

« A dire vrai, M. Gounod a fait une œuvre éminemment distinguée à côté de celle dont il s'est inspiré, mais le musicien ne s'est point emparé de la vaste conception du poète allemand; il n'a point assez réussi à s'approprier la donnée épique de Gœthe pour rendre toute tentative nouvelle impossible....

« .... On ne refera jamais la musique des *Nozze di Figaro*, ni le *Don Juan* de Mozart, pas plus que le *Freyschütz* et *Robert le Diable*. On pourra revenir au sujet de *Faust*, mais en tenant grand compte de la partition de M. Gounod qui renferme des parties exquises. »

On voit, par ces deux comptes rendus, que Berlioz et Scudo avaient sur *Faust* des appréciations différentes, et que les deux critiques ne sont pas toujours d'accord avec l'opinion publique actuelle. Le cinquième acte reste incompris de l'un et de l'autre.

Dans un article sur la *Critique*, article écrit par Gounod, et dont nous avons parlé au chapitre précédent, on lit les lignes suivantes : « Un critique, *di primo cartello*, M. Scudo, rendant compte de *Faust*, fit entr'autres remarques celle-ci : *Nous ne dirons rien du cinquième acte, il n'existe pas*! Ce que je cite, on peut le vérifier dans la *Revue des Deux-Mondes*, journal du haut duquel ce publiciste accrédité rendait alors des sentences avec une autorité qui, selon l'expression d'un de mes amis, ne tenait qu'à un fil, le *fil de la Vierge*, romance dont M. Scudo était l'auteur, et qui avait joui d'une certaine vogue. »

Digitized by Google

Le feuilleton de Paul de Saint-Victor, dans la *Presse*, est très élogieux. Nous en extrayons le passage suivant, relatif à l'acte du jardin :

« ... Au second acte, si plein, si coloré, si émouvant, je préfère encore le troisième, et sa céleste monotonie. Nous sommes dans le jardin de Marguerite. Qui ne le reconnaît, pour s'y être mainte fois promené, en rêve, ce jardin sacré ?... »

Plus loin :

« .... Alors éclate le duo d'une ineffable ferveur. Ce n'est pas une séduction vulgaire qu'il exprime, mais le ravissement de la passion partagée, l'amour pieux comme l'adoration, et prenant à témoin les astres de sa pureté et de son ardeur. A ce beau songe, succède le réveil, la lutte de la vierge qui se sent perdue, et supplie l'amant de partir. Faust va s'éloigner. Méphistophélès le retient. Marguerite a regagné sa chambre, mais son cœur est plein. Il faut qu'il déborde; elle ouvre sa fenêtre, et chante aux étoiles le *Cantique des Cantiques* de la partition. L'hymne que contenait la présence du bien-aimé jaillit de son sein avec une entraînante effusion; il s'enfle, il s'exalte, il se grossit de larmes et d'émotions redoublées..., il ferait éclater la poitrine de la jeune enfant, si Faust n'accourait recueillir sa dernière note sur ses lèvres...»

Nous remarquons encore ce passage, à la fin du feuilleton :

« La mélodie de M. Gounod ne se détache pas encore en saillie; elle reste engagée dans les vapeurs subtiles dont l'orchestration l'enveloppe, mais ce voile flottant

Digitized by Google

lui sied à ravir. Elle apparaît plus touchante, au fond de ce clair obscur.... »

Et le journal la *Presse*, par la plume de Paul de Saint-Victor, désignait l'auteur de *Faust* comme un des chefs de la jeune école.— (*Presse*, 27 mars 1859.)

C'était aussi l'avis de B. Jouvin : — Félicien David et Gounod, écrivait-il dans le *Figaro*, sont deux grands symphonistes ; *Herculanum* et *Faust* sont deux tentatives de rénovation musicale, d'une égale importance toutes deux.—Voici quelques extraits de l'article de B. Jouvin (mars 1859) dans le *Figaro*, alors journal non politique et bi-hebdomadaire :

« ... Nous voici dans le laboratoire du docteur Faust. La ritournelle instrumentale qui nous y introduit m'a semblé prendre bien des détours pour arriver jusque là. Le musicien a attaqué son opéra, comme s'il eut eu à traiter une symphonie ; ce qui est toujours un tort. L'auditeur d'une symphonie est fait pour attendre. Le spectateur d'un opéra ne le sait pas, et ne le veut point. A l'exemple du public, qui a foi dans le grand talent de M. Gounod, je fais crédit au musicien jusqu'au second acte....

« Ce second acte est superbe. M. Gounod a payé ce qu'il devait d'arrérages au public, et ce qu'il se devait à lui-même. L'acte débute par trois chœurs d'une égale beauté s'enchaînant, se complétant tous les trois, mais se faisant contraste par le rhythme, par la couleur, par la situation, etc...

« Ce n'est pas sans un peu d'hésitation que j'aborde le troisième acte. Je reconnais, sans me faire prier, que le

Digitized by Google

compositeur a fait des efforts prodigieux pour se maintenir à la hauteur de la poésie de Gœthe. En étudiant sa musique en détail et de près, il semble qu'il y ait réussi. La ballade du roi de Thulé est d'un ton suave et d'un charme exquis. La mélodie m'en a semblé un peu vague, un peu indécise; tranchons le mot, *cherchée* plutôt que *trouvée*... Ce manque de souffle mélodique est sensible surtout dans l'air que dit la jeune fille en admirant les diamants, vrai cadeau du diable...

« Ce troisième acte a paru monocorde et un peu long. L'unité de couleur y est, si vous voulez, scrupuleusement observée, mais il n'est pas de qualité qui, en s'exagérant, ne devienne un défaut.... »

B. Jouvin n'aime pas la scène du jardin. Il lui préfère le deuxième et le quatrième actes. — Selon lui, le deuxième acte tout entier, et le quatrième acte, dans ses principales parties, sont de nature à impressionner le public quel qu'il soit. Le reste de l'ouvrage est écrit dans une gamme plus tempérée. Pour bien le comprendre, pour en apprécier les qualités, il faut que l'auditeur ait une initiation préalable. —

La *Gazette musicale* a plus d'enthousiasme que B. Jouvin pour le troisième acte :

«... Le quatuor de la promenade est coupé d'une manière très originale, ainsi que la situation l'exigeait. Il s'y trouve des phrases très distinguées, et un ensemble vocal très court, mais très habilement dessiné. Il est suivi d'un morceau de symphonie vivement coloré, où les violons, les harpes, les instruments à vent marient leurs sonorités diverses de la façon la plus pittoresque et

Digitized by Google

la plus charmante. Puis vient le duo d'amour : *Laisse-moi....* et un peu plus loin : *O nuit d'amour...* Il y a là d'admirables cantilènes, tendres, pleines de cette terrible ivresse de l'imagination et des sens qui fait taire la raison et enchaîne la volonté. Ce beau morceau ne laisserait rien à désirer si les rhythmes en étaient plus variés, si l'*andante* n'y tenait pas une aussi grande place. Alors, il produirait plus d'effet, mais, tel qu'il est, il en produit beaucoup. Ce troisième acte a un très grand mérite. Il est bien regrettable que l'auteur ne se soit pas tenu, dans les deux derniers, à ce niveau. Cependant on trouve encore au quatrième acte un beau chœur de soldats.... Après ce chœur, la sérénade nous a paru médiocre. Le trio qui suit ne vaut guère mieux. Le morceau d'ensemble où Valentin expire, après avoir maudit si longuement sa sœur, est physiquement invraisemblable. »

La scène de l'église ne plaît point au critique de la *Gazette Musicale*, L. Durocher :

« Tout ce que Méphistophélès dit, dans cette scène, nous a paru, musicalement parlant, commun et déclamatoire, et le plain-chant du *Dies iræ* ne fait point d'effet.

« On nous permettra de ne signaler dans le Sabbat du Brocken que la chanson à boire de Faust..... Il y a un moment où de petits monstres hideux viennent gambader à quatre pattes sur la scène, en poussant des hurlements qui ne répondent à aucune intonation. Ce n'est plus de la musique. Quant au *trio* final, nous l'avons écouté, mais nous ne l'avons pas entendu. C'est ce qui arrive souvent au bout de ces opéras en cinq actes si *cruellement!* bourrés de musique. »

Le journal l'*Illustration* ne s'était pas contenté

Digitized by Google

de publier un grand dessin représentant la décoration de MM. Cambon et Thierry (deuxième tableau du cinquième acte); il inséra un long compte rendu signé G. Héquet :

« Le duo du troisième acte, dit G. Héquet, est très vivement coloré, plein de passion et d'enivrement. Il est divisé en plusieurs parties, qui toutes ont pour thème une cantilène élégante, expressive et largement développée ; et cependant il manque, — à mon avis, que je ne donne que pour ce qu'il vaut, — il manque à ce duo quelque chose. Et quoi ? de la variété, des contrastes et l'animation que les mouvements rapides communiquent aux compositions musicales. Un andante à trois temps succède ou fait place, je ne sais plus lequel, à un andante à quatre temps. Tous deux sont beaux ; mais l'un nuit à l'autre. Malgré le mérite qu'on ne peut contester aux différentes parties dont ce morceau est composé, l'ensemble ne me paraît pas irréprochable; on y voudrait un plan mieux arrêté, plus clair, plus facile à saisir.....

« Ce troisième acte est évidemment le meilleur des cinq. Il n'y a guère à remarquer, dans le premier, qu'un petit air, dit par le hautbois, dans l'introduction qui tient lieu d'ouverture.,. L'évocation de Satan me paraît manquée. Le duo de Faust avec Méphistophélès n'est qu'un tissu de cris brutalement accompagnés. Il ne faut pas oublier pourtant la petite symphonie que l'orchestre exécute pendant l'apparition fantastique de Marguerite...

« ... Au second acte, Faust se mêle aux ébats d'une kermesse, accompagné de Méphistophélès qui s'empare du rôle principal, chante une chanson comique, offre aux buveurs du vin qui se change en feu, etc. Des soldats qui se trouvent là veulent punir le diable de ses mauvais tours, et leurs épées se brisent dansleurs mains. Ils les retournent alors,et en présentent les poignées en forme de croix, en entonnant un chant religieux, un

Digitized by Google

choral, qui a beaucoup de caractère et fait un grand effet. Le diable parti, le bal champêtre commence. Il y a là une fort jolie valse, accompagnée par les voix, — un peu trop fort, malheureusement.

« Les deux derniers actes sont bien plus faibles que les trois premiers. Marguerite, abandonnée, s'est remise à son rouet, et chante, en filant, un air lamentable qui ennuie les auditeurs au lieu de les apitoyer sur son sort. Quand les soldats ont exécuté, au bruit des fanfares, le beau chœur dont j'ai parlé, Méphistophélès, qui a son projet, paraît avec Faust, et chante, sous les fenêtres de la belle délaissée, une sérénade pire encore que sa chanson du second acte. Valentin, le frère de Marguerite, qui est outré de son déshonneur, car sa faute a eu toutes les conséquences que vous pouvez imaginer, sort l'épée à la main, provoque Faust et tombe bientôt la poitrine percée de part en part. En cet état il se met à vociférer un grand air *con coro* où il accable sa sœur d'invectives, et lui lègue sa malédiction, trois ou quatre fois répétée. Cette scène est beaucoup trop prolongée, tant au point de vue dramatique qu'au point de vue musical. La situation est pénible, Marguerite n'y sait quelle contenance tenir, et l'air manque d'intérêt mélodique.

« La scène de l'église n'a pas mieux inspiré le compositeur... etc. »

Et, après d'autres critiques, le rédacteur musical de l'*Illustration* trouve que Mme Carvalho est peu à sa place dans le rôle de Marguerite !

Le *Journal amusant* du 16 avril 1859, tout comme l'*Illustration*, publia un dessin sur *Faust*. C'est un dessin de Nadar, au bas duquel on lit cette légende : — Après avoir paru avec succès

Digitized by Google

sur toutes les scènes, *Faust*, s'aperçoit qu'il a oublié les bravos sur la scène du Théâtre-Lyrique. En avant la musique ! —

Le *Diable à Paris*, 27 mars 1859 :

« Nous avons eu beaucoup de *Faust*, dans ces derniers temps. Le nom de Gœthe a voltigé sur toutes les lèvres. Méphistophélès est devenu à la mode ! Le Grand diable Allemand semblait avoir chaussé les *Bottes à Bastien* (chanson que l'on chantait partout sur l'air des Lanciers), tant son succès a été grand. Les dames de Bréda Street, elles-mêmes, au lieu de se tirer les cartes, effeuillaient des marguerites. »

Dans la *Causerie* du 26 mars 1859, Victor Cochinat reprochait à M. Carvalho les queues formidables qu'il ameutait chaque jour devant son théâtre ; ce qui gênait la promenade des rentiers.

Dans l'*Entr'acte*, Albéric Second appelait le Théâtre-Lyrique : *Le grand opéra du boulevard du Temple.*

Jules Noriac écrivait dans le *Figaro–Programme* du 21 mars 1859 :

« Les morceaux les plus remarqués dans *Faust* sont : Le chœur des Soldats et celui des Bourgeois ; l'entrevue de Faust et de Marguerite qui revient au dernier acte ; la romance du Roi de Thulé ; enfin le grand air chanté par M^me^ Carvalho, et deux ou trois morceaux chantés par Balanqué. En somme, tout serait à louer dans l'ouvrage, si l'auteur avait le courage de

Digitized by Google

recommencer le chœur des Sorcières et la sérénade de Méphistophélès. Le chœur des Sorcières est une nullité. La sérénade, cette fille des Espagnes, est pastichée des auteurs germains, si bien qu'on croirait volontiers qu'il y a de la choucroute dans la mandoline du Diable... »

Le *Tintamarre* (27 mars), lui aussi, voulait donner son avis sur *Faust*. Il consacre un article à l'opéra de Gounod pour célébrer le chœur des Soldats et la scène du portail.

Le *Charivari* (22 mars) publie un long feuilleton, sous forme humoristique. Il y a trois opinions sur *Faust*, dit le rédacteur musical qui signe Paul Girard :

« La première consiste à prononcer *Faoust*. Le parti *Faoust* se compose des admirateurs frénétiques. La seconde opinion : *Fost*. Le parti se compose des détracteurs. Le troisième parti dit : *Faust*. C'est le plus nombreux ; c'est le parti des gens impartiaux... »

Et le rédacteur fait dialoguer séparément ces trois partis entr'eux, après chaque entr'acte, sur le boulevard. Dialogue entre *Fostistes* :

« C'est une symphonie. — Un oratorio. — La pièce se joue dans l'orchestre. — Toujours la même note ! — Rien que des andantes. — Un allegro ! Mon royaume pour un allegro !.... »

Impressions d'un *faoustiste* sur le chœur des Soldats :

Digitized by Google

« Il y a là un chœur et une marche qui sont des chefs-d'œuvre ! C'est bien là l'entrain guerrier de l'Allemagne et du moyen-âge !... Comme ce *Faoust* est beau..., etc. »

Terminons là nos emprunts. Nous n'en finirions pas, si nous reproduisions, par fragments, les comptes rendus des autres journaux, petits ou grands. En résumé, le succès de l'ouvrage fut douteux et contesté. La guerre d'Italie arriva, et les recettes tombèrent à 1,800 francs.

Au mois de septembre 1859, *Faust* fut repris au Boulevard du Temple, pour la rentrée de Mme Carvalho et les débuts du ténor Guardi. Cette reprise ne fit pas grande sensation. Les journaux vantèrent encore le chœur des Vieillards et le chœur des Soldats. — Ces morceaux, et quelques autres, disait la *Gazette musicale*, sont d'une mélodie plus facile. Ils servent à détendre un peu l'attention, et l'on s'y repose agréablement, comme les Arabes dans leurs oasis. —

Le ténor Guardi, le même qui avait dû jouer Faust à la création, tomba de nouveau malade. Cet artiste, fort bien de sa personne, n'avait pas une grande habitude du théâtre. Sa voix était assez étendue. On lui reprochait de la forcer, ce qui la rendait chevrottante.

On voit que Guardi ne portait pas bonheur à Gounod. Cette indisposition interrompit encore une fois les représentations de *Faust*. Un mois après, on annonça une seconde reprise avec le ténor Michot. Gounod avait composé tout exprès

Digitized by Google

une nouvelle symphonie, au commencement du cinquième acte, pendant les fêtes de la nuit du Walpurgis.

En 1860, M. Carvalho quittait momentanément la direction du Théâtre-Lyrique, et était remplacé par son secrétaire, M. Réty. Il faut croire qu'une reprise de *Faust* n'inspirait pas grande confiance au nouveau directeur, car, pendant les deux années de son exploitation, l'opéra de Gounod ne figura pas sur l'affiche.

En 1862, le 30 octobre, eut lieu l'inauguration du nouveau Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet. Le spectacle commença par un *Hymne à la Musique*, composé par Gounod, pour la circonstance, et chanté par tout le personnel du théâtre. Mme Viardot et Mme Carvalho figuraient au milieu des chœurs : De beaux effets d'orchestre, disait-on, de nobles harmonies, mais aucune mélodie saillante.

M. Carvalho rentrait comme directeur. *Faust* reparut avec lui. Monjauze remplissait le rôle du ténor.

L'opéra revenait en quelque sorte de l'étranger. *Faust*, traduit en plusieurs langues, avait été joué avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne, et même en Italie. L'Italie, alors si rebelle à l'influence de l'art français, et si inhospitalière pour notre musique, avait acclamé, à Milan, l'œuvre de Gounod avec un réel élan d'admiration.

C'est de cette reprise au Théâtre-Lyrique (place

Digitized by Google

du Châtelet), en décembre 1862, que date véritablement, à Paris, le succès de *Faust*. L'ouvrage fut représenté 70 fois pendant l'hiver, et resta toujours au répertoire. Le Lyrique ayant cessé d'exister, *Faust* émigra à l'Opéra.

La mise en scène au nouveau théâtre, avait subi quelques changements. On purgea le Walpurgis de bon nombre d'horreurs. Le fameux truc, par lequel l'église s'ouvrait d'elle-même, fut supprimé, à cause de l'exiguïté de la scène.

Et que disaient les journaux, à l'occasion de cette reprise ? Pas grand'chose de nouveau : On pensait cependant que *Faust* aurait plus de succès qu'à la création, bien que l'opéra, pris dans son ensemble, ne fut pas l'œuvre d'un *mélodiste !* — Les deux années qui viennent de s'écouler depuis la première représentation de *Faust*, ne lui ont pas été favorables, écrit Scudo, dans la *Revue des Deux-Mondes*. Il ajoute : on peut louer au 2me acte le chœur des Vieillards, et la la Valse... Au quatrième acte, on remarque le chœur des Soldats, et surtout le récit de Valentin mourant, etc.... —

Scudo donnait depuis longtemps des signes d'aliénation mentale. A cette époque, il approchait de cette crise aiguë de folie furieuse qui devait l'emporter en 1864. Henri Blaze de Bury (fils), lui succéda à la *Revue des Deux-Mondes*, et Gounod ne trouva pas dans cet écrivain, fils de traducteur, traducteur lui-même, un critique plus impartial que Scudo. Gounod tombait de Charybde en Scylla !

Digitized by Google

— Pourquoi, écrivait Blaze de Bury, cette reprise de *Faust* (septembre 1864, avec Michot), après l'échec de l'an passé ? (*La Reine de Saba*). C'est un singulier succès qui court l'Europe, à la faveur de certaines circonstances *extra-musicales*.... —

Après cela, croyez donc à l'infaillibilité de la critique !

Au mois de mars 1868, M. Carvalho réunit à son exploitation la salle Ventadour. Le Théâtre-Italien lui était livré à de certains jours. C'est ainsi que *Faust* fut représenté comme spectacle d'inauguration pour l'exploitation nouvelle. Aux Italiens, Mme Carvalho remplissait le rôle de Marguerite ; Massy, celui de Faust ; Troy, Méphistophélès ; Barré, Valentin.

A la fin de cette année 1868, les journaux annoncèrent que l'œuvre de Gounod entrerait prochainement en répétition au Grand-Opéra. On disait encore que l'auteur était à Rome, mais qu'avant son départ, il avait remis au Directeur, M. Perrin, la musique d'un grand ballet destiné à être intercalé au cinquième acte, ainsi que la musique d'un nouveau morceau pour le rôle de Méphistophélès.

La première représentation eut lieu à la salle de la rue Le Peletier, le 3 mars 1869. Les interprètes étaient : Colin (Faust) ; Faure (Méphistophélès) ; Devoyod (Valentin) ; Gaspard (Wagner) ; Mlle Nilsson (Marguerite) ; Mlle Mauduit (Siebel) ; Mme Desbordes (Marthe).

Digitized by Google

Splendide mise en scène ! Les décors étaient de Despléchin et Lavastre, Cambon, Rubé et Chaperon. Le divertissement avait été réglé par Justamant.

A l'Opéra, les auteurs supprimèrent naturellement le dialogue parlé. Le musicien le remplaça par des récitatifs, qui d'ailleurs avaient été écrits en partie pour la traduction italienne. D'autres remaniements furent opérés.

C'était la première fois que l'œuvre d'un compositeur français, déjà jouée sur un théâtre de musique, était admise à l'Opéra. Aussi, cette innovation avait-elle piqué la curiosité des artistes et du public. On se demandait si la partition, écrite pour le Théâtre-Lyrique, s'accommoderait du vaste cadre de l'Opéra. On craignait surtout que le rôle de Marguerite, tout rempli de fines ciselures et de charmants détails, ne se trouvât diminué, et en quelque sorte étouffé sous la coupole de cette salle spacieuse. Les doutes furent vite dissipés. Les pages les plus intimes de l'œuvre ne perdirent rien de leur charme, et les parties dramatiques prirent des proportions tout à fait inattendues. C'est ainsi que la Valse, la scène de l'Eglise, la mort de Valentin (morceau bien chanté par Devoyod), et le trio final révélèrent des effets tout nouveaux. Par contre, quelques morceaux qui, chaque soir, au Théâtre-Lyrique, enlevaient les applaudissements de toute la salle, furent beaucoup moins remarqués. Le chœur des Vieillards ne fut pas

Digitized by Google

bissé, et le chœur des Soldats ne remporta pas une grande victoire. Le nombre des choristes-guerriers fut augmenté dans de telles proportions, que les vociférations de ces robustes soldats, jointes aux accompagnements des instruments de Sax, produisirent un assourdissant tapage. Gounod pouvait se croire encore à l'Orphéon.

Un grand intérêt s'attachait à la nouvelle interprétation de l'ouvrage. Mlle Nilsson jouait Marguerite. Pour la première fois, à Paris, on entendait une autre Marguerite que Mme Carvalho. Les admirateurs de Mlle Nilsson ne durent pas être très satisfaits, car le succès qu'obtint l'éminente cantatrice ne répondit pas à leur attente. L'accent étranger, dont elle n'avait pu encore se défaire, était pour elle un véritable obstacle. Mlle Nilsson ne fit pas oublier Mme Carvalho qui reprit le rôle à la fin du mois d'avril suivant.

Les premiers interprètes de Faust avaient été, à Paris, Barbot, Guardi, Michot, Massy, Monjauze et Colin.

Colin est un des plus charmants ténors, que notre génération ait entendus. Doué d'une voix fraîche et sympathique, ce n'était pas un *ténor de force*, comme on dit en Province. Colin ne trouva pas dans la masse du public tout le succès qu'il aurait mérité. Mais il était très apprécié des gens de goût et des professeurs. Auber notamment avait pour lui des bravos presqu'enthousiastes.

Digitized by Google

Les trois premières artistes qui, à Paris, remplirent le rôle de Marguerite, furent Mmes Carvalho, Nilsson et Hisson. (Mlle Hisson en octobre 1869). Mais Mme Carvalho s'est montrée de beaucoup supérieure à toutes les Marguerite qui lui ont succédé, ou qui ont chanté le rôle soit en Province, soit à l'Etranger.

Au Grand-Opéra, les honneurs de la soirée reviennent à Faure. Jamais le rôle de Méphistophélès ne fut ni mieux joué, ni mieux chanté. Jamais Satan ne fut plus élégant. On le voit encore arrivant au premier acte, suivi par les reflets de lumière rouge, et disant :

Me voici ! d'où vient ta surprise
Ne suis-je pas mis à ta guise ?
L'épée au côté, la plume au chapeau,
L'escarcelle pleine.....

Et comme il était railleur, lorsque, dans l'acte du jardin, il donnait le bras à la vieille Marthe, et s'écriait, en se tournant vers le public :

La voisine est un peu mûre !

Au cinquième acte, c'est Faure qui donnait le signal du nouveau ballet, composé par Gounod pour cette reprise.

Sur un geste de Méphistophélès, les rochers du Brocken s'effondrent et découvrent les ruines

Digitized by Google

d'un palais gigantesque, et le ballet commence après le chœur :

Que les coupes s'emplissent (1).

Les courtisanes invitent Faust et Méphistophélès à prendre part au festin. Elles entourent Faust de leur séduction. Survient Phryné entièrement voilée. Peu à peu, les voiles tombent, et Phryné apparaît dans tout l'éclat de sa beauté, de cette beauté qui séduisait l'Aréopage. Son triomphe excite la jalousie des courtisanes. La fête dégénère en bacchanale effrénée. Les danseuses se réfugient sur leurs coussins, et Faust subjugué tend sa coupe à Phryné.

Le ballet comprend sept mouvements : Allegro, mouvement de valse.—Adagio.—Allegro.—Moderato Maestoso. — Moderato con moto. — Allegretto. -Allegretto vivo; entrée de Phryné.

Ce divertissement était réglé avec le plus grand soin et monté avec le plus grand luxe. L'électricité avait déjà commencé à se montrer dans les théâtres. Ce soir-là, elle était de la partie. Les effets de lumière, ainsi que la richesse des costumes, éblouissaient la scène. Devant tant de séductions, comment le Docteur Faust n'oubliait-il pas complètement la pauvre Mar-

(1) Le ballet s'intercale suivant l'indication de la page 235 de la partition (4e édition). Il a été publié chez Choudens, en supplément.

Digitized by Google

guerite ? Mlles Fioretti et Laure Fonta étaient les étoiles de ce ballet, qui, au début, ne produisit pas tout le charme qu'il aurait dû produire. La critique, toujours sévère, ne fut pas unanime dans ses éloges. Cependant les airs de ce délicieux ballet sont ravissants, pleins d'inspiration, et bien adaptés au genre chorégraphique. Le temps a rendu justice à l'auteur, et le divertissement de *Faust*, le meilleur ballet que le compositeur ait écrit, s'est imposé à l'admiration publique.

Avant 1869, Faust avait déjà conquis une éclatante renommée. Le grand Opéra raviva le succès et plaça Gounod à l'apogée de sa fortune musicale. L'auteur de *Faust* fut comme transporté sur un sommet dont les hauteurs ne pouvaient plus être dépassées. Sa gloire était montée jusqu'au faîte.

Faust avait été donné près de 350 fois aux théâtres du Boulevard du Temple, du Châtelet, et à la salle Ventadour. A l'Opéra, le nombre des représentations s'accrut rapidement. Depuis 1869, *Faust* est l'œuvre qui compte le plus grand nombre d'inscriptions sur l'affiche.

Le 4 novembre 1887, on célébrait en grande pompe la 500me représentation de l'ouvrage, à l'Opéra. La fête est complète. La salle est brillamment garnie. M. Jean de Reské, célèbre aujourd'hui par sa création de Roméo, remplit le rôle de Faust. Gounod occupe le pupitre du chef d'orchestre. A son entrée, le public se lève et

Digitized by Google

l'acclame. C'est une avalanche d'applaudissements qui dure plusieurs minutes ; c'est une apothéose ! Lorgnez bien partout dans la salle, et vous verrez, à l'amphithéâtre, Mme Georgina Weldon, qui, elle aussi, ne ménage pas ses applaudissements. Mme Weldon a gagné un procès à Londres contre Gounod, mais elle n'en admire pas moins l'œuvre musicale de son adversaire en justice.

La veille, à la répétition générale, la Direction avait offert au compositeur un bâton d'ivoire, monté sur un manche d'or rouge massif, un manche tout en or ciselé, comme la coupe du Roi de Thulé. Un des auteurs du livret avait voulu apporter son offrande. Il avait composé, à l'occasion de cette solennité, une pièce de vers qui devait être lue, sans musique, avant l'introduction instrumentale. Elle se compose de six strophes, et commence ainsi :

L'art, dernier fils de l'homme, épousa la nature.

Beau mariage !

Gounod recula devant un pareil éloge. Il écrivit une lettre à M. Jules Barbier, le priant de lui épargner cet hommage : — Malgré toute la discrétion de ton cœur et de ton esprit, lui disait-il, cette pièce de beaux vers écrite à mon intention, et récitée en public, *devant moi*, me donnerait une attitude et un semblant de complicité qu'on n'eût pas manqué de porter à mon passif. —

Digitized by Google

Faust, à l'Opéra, continuera longtemps encore le cours de son succès. Retournons maintenant en arrière. Voyons le sort que la province et l'étranger avaient réservé au chef-d'œuvre de Gounod.

L'acquéreur de la partition de *Faust* fut M. de Choudens père. C'est lui qui lança l'ouvrage en province et à l'étranger. Gounod a rendu justice au zèle infatigable de son éditeur, qui voulait faire la fortune de son opéra. Voici comment, dans un article déjà cité (1), l'auteur fait l'éloge de l'intelligence et des capacités commerciales de M. de Choudens :

« Nous fîmes avec M. de Choudens le meilleur des ménages. Capacité commerciale de premier ordre, caractère aimable et facile, beaucoup d'esprit naturel, infiniment de bon sens, activité infatigable, adresse prodigieuse avec tous les dehors de la bonhomie pour vanter, pousser, lancer sa marchandise; attentions... paternelles à venir voir dans mon cabinet s'il n'y avait pas quelque manuscrit (romance, duo, chœur, etc.), sur lequel il pût me donner une nouvelle preuve de son zèle et de son dévouement à mes œuvres ; tel fut l'ensemble de qualités et de vertus, dont la bienfaisante influence me parut devoir s'étendre sur le sort de mes œuvres et de mes intérêts... »

Cependant, M. de Choudens ne s'était pas rendu acquéreur de *Faust* sans hésitation. En 1859, Gounod n'avait pas, sous le rapport artistique, le puissant crédit qu'il a obtenu depuis. Il

(1) *La propriété artistique.*

Digitized by Google

avait frappé vainement à plusieurs portes, et les éditeurs de musique n'avaient pas montré d'empressement. Heugel père voulait bien traiter avec l'auteur. — La valse seule, disait-il, fera les frais. — Son associé craignit de tenter l'aventure : — Il est tout à fait inutile d'éditer des *fours*, répondait-il aux instances d'Heugel, — et celui-ci refusa, non sans regret, les propositions de Gounod.

Gounod se désolait ! Sept représentations avaient été données au Théâtre-Lyrique; aucun acquéreur ne se présentait. C'est alors que, par l'intermédiaire d'un ami (Prosper Pascal), un éditeur obscur, M. de Choudens, se mit en avant, et consentit à entrer en pourparlers avec les auteurs de l'opéra.

Prosper Pascal dut insister beaucoup pour décider M. de Choudens, qui était pauvre. Son établissement bien modeste était loin de présenter, en 1859, l'aspect luxueux de la maison actuelle du boulevard des Capucines. Et puis, faut-il le dire, M. de Choudens n'aimait pas *Faust*. Quand ses enfants n'étaient pas sages, la pénitence dont il les menaçait était de les conduire au Théâtre-Lyrique pour voir l'opéra de Gounod. Ces dispositions changèrent tout de suite, après la signature du contrat. L'éditeur devint fanatique de l'œuvre, il s'y attacha comme à une planche de salut, et résolut de la porter, sous son bras, aux quatre coins de l'Europe. Le prix de la vente de *Faust* fut très modique, sans proportion avec la

Digitized by Google

valeur de l'œuvre, valeur que le temps a consacrée; mais il ne faut pas oublier que les premières représentations avaient été données sans succès.

La convention, dont voici le résumé, fut signée le 8 avril : M. de Choudens devenait propriétaire de la partition *pour la France et la Belgique*. La vente comprenait le droit de publier les morceaux de chant séparés avec accompagnement de piano, la partition piano et chant, la partition avec parties séparées à grand orchestre. Subrogé dans tous les droits des auteurs, M. de Choudens s'était en outre réservé la faculté de publier tout arrangement de l'ouvrage pour quelqu'instrument que ce fût.

Cette vente était consentie moyennant 3,000 francs payés comptant, — 1,000 francs payables le 30 mai 1859, — 1,000 francs payables en différents termes à partir de la 50e représentation au Théâtre-Lyrique, — et cinq primes de 400 francs chacune, exigibles après cinq premières représentations dans cinq villes de France ou de Belgique. En tout 10,000 francs, sur lesquels la part revenant à l'auteur de la musique, était de 6,666 francs 66 cent. Telle est la somme pour laquelle Gounod aliénait, en 1859, la propriété de sa partition pour la France et la Belgique.

Ce contrat fit surtout la fortune de l'éditeur. Mais il faut reconnaître que M. de Choudens, par son activité, par son entregent, par toutes ses influences, contribua personnellement à répandre *Faust* en France et dans les pays voisins.

Digitized by Google

Il se met en campagne. Les voyages commencent, et l'auteur accompagne partout son éditeur, à Marseille, à Bordeaux, à Rouen, à Lyon, Milan, Darmstadt, Hambourg, Berlin, Londres, Bruxelles, Gand, Hanovre, etc., etc.

« M. de Choudens, dit Gounod (1), me promenait, me montrait et m'exposait.....Je jouais simplement et naïvement, entre ses mains, le rôle d'une affiche ou d'une grosse-caisse avec laquelle l'éditeur allait tambourinant sa marchandise à l'étranger. Je dirigeais des représentations, je faisais répéter mes ouvrages, je ne touchais pas un sou de bénéfices, et, pendant ce temps-là, mon éditeur vendait ma musique et ma personne.....

« Mon mariage commercial avec M. de Choudens dura ainsi jusqu'en 1871, c'est-à-dire douze ans, après lesquels je dus divorcer..... »

Nous ne citons l'article de Gounod que par fragments. Nous ne voulons ni reproduire ses plaintes ou ses griefs contre son éditeur-propriétaire pour la France et la Belgique, ni approfondir cette question purement commerciale qui n'intéresse pas le public.— Je trouve, disait Gounod, en 1872, à M. de Choudens, que j'ai fait votre fortune et vos affaires, bien plus que vous n'avez fait les miennes; je trouve que mon nom existait avant le vôtre, et que le vôtre s'est fait par le mien..... — Il y a là, dans les services réciproquement rendus, une proportion a établir. Cela ne nous regarde pas. *Faust*, il est vrai, a

(1) *De la Propriété artistique.*

Digitized by Google

fondé la maison Choudens. L'éditeur, de son côté, a travaillé utilement à la propagation de l'œuvre, et, par conséquent, à la renommée de son auteur.

Dès 1860, l'opéra circula en France et à l'Etranger. En France, il se répand par la vente de la partition piano et chant. Le chœur des soldats résonne partout en province, à Marseille, au mois de septembre 1859, à la distribution des prix du Conservatoire (1), et dans d'autres villes. Les sociétés chorales s'en emparent. Les représentations de l'œuvre se succèdent dans les départements, notamment à Strasbourg, en mars 1860, à Rouen, au mois d'avril de la même année. Au théâtre des Arts de Rouen, l'auteur, après la chute du rideau, est rappelé sur la scène. On rappelle ensuite le directeur, qui était alors M. Halanzier.

A l'étranger, *Faust* est applaudi avec enthousiasme. L'étranger, comme cela s'est vu plus tard pour *Carmen*, inaugure le succès, et impose, en quelque sorte, la reprise de *Faust* au nouveau

(1) Bénédict, professeur de chant au Conservatoire de Marseille en 1863, et critique musical au journal le *Sémaphore*, a publié dans un de ses feuilletons, à propos des représentations données sur le théâtre de Marseille par M^me^ Carvalho, d'intéressants renseignements sur les commencements de l'éminente cantatrice. Ces renseignements ont été reproduits dans le dictionnaire de M. Pougin (supplément au dictionnaire de Fétis). Nous y renvoyons nos lecteurs.

Digitized by Google

Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet. Nous sommes en 1862, et c'est à cette époque seulement que l'ouvrage de Gounod attire l'attention du public parisien.

Bruxelles ouvre en 1861 sa nouvelle salle du Conservatoire, avec des fragments de *Faust*, en présence de l'auteur, vivement acclamé. A la même époque, l'opéra est représenté à Darmstadt avec un très grand succès ; à Vienne, pendant la saison 1861-1862 ; à Stuttgard, en 1861 ; à Milan, en novembre 1862. *Faust*, traduit dans toutes les langues, est joué partout. A Berlin, les représentations se succèdent rapidement, et atteignent, en quelques années, la centième, en novembre 1867. Centième à Dresde, en avril 1885, etc., etc.

A l'occasion de la reprise de *Faust* au Grand-Opéra de Paris, M. Reyer, dans le *Journal des Débats*, écrivait les lignes suivantes, au sujet des représentations de *Faust* en Allemagne. Le feuilleton est du 16 mars 1869. La date est à retenir :

« *Faust*, cet écrin d'exquises mélodies, *Faust* l'œuvre par excellence, *Faust* dont le succès s'est promené tranquillement à travers les plus grandes et les plus petites capitales de l'Europe civilisée, *Faust* qui a fait la fortune d'un éditeur, et qui eut suffi à la gloire d'un musicien, *Faust*, l'un des poèmes les plus intéressants, l'une des partitions les plus populaires de notre époque, *Faust* qui charme à la fois les délicats et les profanes, *Faust* dont les éditions sans cesse renouvelées sont épuisées sans

Digitized by Google

cesse, *Faust* qui est sur tous les pianos et dans toutes les bibliothèques, mais qu'une volonté intelligente a heureusement préservé de la profanation des orgues de Barbarie, *Faust* que tous les peuples ont applaudi et que tous les souverains ont récompensé (excepté, je crois, le roi de Bavière...).

« En Allemagne, on s'étonna d'abord, ou plutôt on ne s'étonna pas du tout de la témérité de ces deux auteurs français, qui venaient de tailler un libretto d'opéra dans le poème de Gœthe. Quant au musicien, on lui eut volontiers demandé si, avant d'écrire sa partition, il avait seulement songé au *Faust* de Schumann, et à celui de Spohr. A Francfort principalement, il y eut beaucoup d'agitation parmi les Docteurs.... Darmstadt est la première ville d'Allemagne qui tenta l'épreuve de la représentation. Cette épreuve fut un éclatant succès, aussi bien pour la partition que pour le poème. Le grand Duc, chaussé de ses bottes à l'écuyère, avait donné le signal des applaudissements. Les Francfortois venus à Darmstadt avec des sentiments sinon hostiles, du moins peu bienveillants, s'en retournèrent surpris et charmés. Bientôt, dans le monde de ces petits Duchés Allemands, où alors il y avait plus d'artistes que de soldats, tandis que c'est le contraire aujourd'hui, le Maître de Chapelle recevait de son Souverain l'ordre de mettre à l'étude *Faust* de M. Gounod. Et il en était ainsi dans les grandes capitales, à Vienne comme à Berlin. C'est à Berlin surtout que j'ai vu représenter *Faust* avec un très grand luxe de mise en scène, et avec une rare perfection.... »

« — Un fait certain, c'est que le succès de *Faust* en Allemagne a puissamment aidé au succès de *Faust* à Paris. Ces bons Allemands sont bien le peuple le plus hospitalier de l'Univers, et le plus sympathique aux talents de toute catégorie et de tous pays. Demandez à M. Gounod comment il a été reçu en Allemagne, chaque fois qu'il y est allé diriger l'exécution d'une de ses œuvres..... »

Digitized by Google

A Hambourg (la seconde ville de l'Empire), le succès est des plus significatifs. Un dilettante, qui, en 1862, assistait aux représentations de *Faust* au Stadt-Théater, nous a raconté le fait suivant : L'enthousiasme produit par l'œuvre de Gounod fut indescriptible. L'auteur dirigeait l'orchestre, et, à chaque instant, il était obligé de se lever et de répondre aux acclamations répétées du public. Après la représentation, on criait : Vive Gounod ! on criait aussi : Vive la France ! Le directeur, pour entretenir et fortifier le succès de *Faust*, fit installer à la façade de son théâtre un grand transparent lumineux, où l'on voyait, chaque soir, la France et l'Allemagne symbolisées par deux femmes, drapées à l'antique, et qui se donnaient la main.

Les temps sont bien changés ! On représente encore *Faust* à Hambourg et dans les grandes villes de l'Allemagne, mais ne cherchez plus le transparent lumineux où la France et l'Allemagne fraternisent en se donnant la main.

Et maintenant, savez-vous pour quelle somme Gounod a vendu la propriété de sa partition en Allemagne ? Il demandait 3,000 francs à la maison Bote et Boock de Berlin. Ce chiffre était bien modeste. Eh ! bien, les éditeurs marchandèrent. Finalement, ils payèrent 1,000 francs, laquelle somme devait être partagée entre Gounod et ses deux librettistes.

L'Angleterre fut un peu plus généreuse. M. de Choudens patronna Gounod auprès de MM. Chap-

Digitized by Google

pell, éditeurs à Londres, et ceux-ci consentirent à acheter, moyennant 3,000 francs, la partition pour l'Angleterre et les colonies. Gounod trouvait cela superbe!

Une affaire compliquée, c'est la question des droits d'auteur de *Faust*, en Angleterre. Nous n'en finirions pas, si nous voulions initier le lecteur à tous ces détails. Il nous suffira de dire que par suite d'un retard de trois jours dans l'accomplissement d'une simple formalité, *Faust* est tombé dans le domaine public. *Faust*, en Angleterre, n'appartient pas à son auteur. Gounod a été dépossédé dès 1859.

En effet, la convention internationale sur la propriété artistique entre la France et l'Angleterre prescrivait à l'auteur ou à son représentant, d'*enregistrer* et de *déposer* un exemplaire de l'ouvrage dans chacun des deux pays. Ces deux formalités, enregistrement et dépôt, inséparables l'une de l'autre, devaient être remplies dans un délai de trois mois, à partir du jour de la première publication dans l'un ou l'autre pays, sinon l'auteur perdait tout droit à revendiquer la propriété de son œuvre.

La convention ajoute que la date de première représentation ou d'exécution publique d'une œuvre musicale, est considérée comme date de première publication, et par conséquent comme point de départ du délai rigoureux de trois mois.

Faust ayant été représenté le 19 mars 1859, l'auteur, ou son représentant, avait jusqu'au 19

Digitized by Google

juin suivant pour enregistrer et déposer. Le 8 avril, M. de Choudens devient propriétaire de la partition pour la France et la Belgique. Le 13 juin, la partition piano et chant est prête, et, le même jour, l'éditeur écrit à M. Chappell, de Londres, la lettre suivante :

« J'ai l'avantage de vous adresser ci-joint les deux actes signés par M. Gounod. La partition de *Faust* sera enregistrée demain au Ministère de l'Intérieur, à Paris. Vous pouvez donc déposer immédiatement et, à cet effet, je vous envoie, sous bande, deux exemplaires de ladite partition.

« DE CHOUDENS. »

Hélas! M. Chappell ne se pressa pas. Au lieu d'effectuer immédiatement, c'est-à-dire le 19 juin, terme de rigueur, le dépôt et l'enregistrement de la partition, l'éditeur anglais attendit jusqu'au 22 juin. Par ce retard de trois jours, Gounod perdait, à tout jamais, ses droits d'auteur sur *Faust*, en Angleterre! Ainsi le voulait la Convention internationale, conclue pour protéger la propriété artistique dans les deux pays.

Cette inexactitude prouve encore une fois que les artistes ne sont pas toujours des hommes pratiques en affaires. Au lieu de s'en rapporter à autrui, Gounod aurait mieux fait de surveiller, par lui-même, l'accomplissement des formalités légales et de sauvegarder ses intérêts. Mais, dit-il, il ne connaissait pas la loi, la loi que nul

Digitized by Google

n'est censé ignorer, et il raconte (1) les tribulations, les difficultés, les ennuis qu'il eut à supporter dans ses relations avec M. Mapleson, directeur du théâtre de Sa Majesté, M. Gye, directeur de Covent-Garden, M. Gambart, un fondé de pouvoir spécial, les éditeurs, etc., etc.

Chose singulière ! Gounod ne sachant pas que son œuvre était tombée daus le domaine public, avait, en 1863, vendu à M. Gye le privilège de jouer *Faust* pendant une période de 28 ans, moyennant une indemnité de 7,500 francs, pour sa part de compositeur. En 1872, il apprit qu'il avait vendu ce qui ne lui appartenait pas, et il restitua aussitôt au Directeur les 7,500 francs reçus. Avant cette restitution, M. Gye n'était pas content. Il s'imaginait, bien à tort, que Gounod l'avait trompé, et il disait : — Si l'auteur de *Faust* n'est pas en prison, il le doit à ma charité!

Le public de Londres ne s'occupait guère de tous ces démêlés entre directeurs, auteur, éditeurs et agents internationaux pour la propriété de l'art. Il fit toujours un excellent accueil à l'œuvre de Gounod.

Faust fut joué pour la première fois à Londres, pendant la saison de 1863, au théâtre de Sa Majesté. Quelque temps après, au mois de juillet de la même année, Covent Garden le donnait à

(1) Voyez l'article de Gounod sur *la propriété artistique*. Voyez aussi les brochures anglaises publiées par Mme Weldon, notamment *Les Affaires*, pages 69 et suivantes.

Digitized by Google

son tour, sous le titre de *Faust et Marguerite*, avec un grand luxe de décors et de mise en scène. Les principaux interprètes étaient Faure, Tamberlick, Graziani, Tagliafico, Mme Carvalho, Mme Nantier-Didié qui, dans le rôle de Siebel, chanta, au quatrième acte, la romance : *Versez vos chagrins dans mon âme.*

Faust est resté au répertoire des théâtres anglais, et les plus grands artistes s'y sont fait applaudir, notamment Mario et la Patti. (1) Plus tard, le chef-d'œuvre de Gounod traversa l'Atlantique, et partout, en Amérique comme en Europe, il a excité l'enthousiasme. Partout il s'est imposé sur les grandes scènes lyriques, et il jette ainsi, dans les deux mondes, le plus grand éclat sur l'art français.

Un pareil succès est bien dû à une œuvre qui, en dépit du temps, en dépit de la critique, et malgré des interprétations parfois bien médiocres, n'en conserve pas moins, une grande valeur musicale.

Nous avons résumé plus haut les comptes rendus publiés, en 1859, après la première représentation. Depuis cette époque, la Critique Musicale a continué à donner, sur l'œuvre de Gounod, de nombreuses appréciations. Comme au début, les avis sont partagés :

(1) La Patti a chanté une fois à Paris le rôle de Marguerite.

Digitized by Google

Fétis, dans son dictionnaire des Musiciens, (Edition 1862), dit que le rôle de Marguerite est d'une beauté achevée, et il ajoute :

« Quelques parties du premier acte, presque tout le second, et surtout le troisième, sont l'œuvre d'un talent de premier ordre... Malheureusement l'inspiration ne se soutient pas après la marche du 4me acte, et là, où commence la partie sombre du drame, elle abandonne le compositeur. Lorsqu'il cherche la force, il ne trouve que le bruit. »

Nous lisons dans le grand dictionnaire de musique et des Musiciens de Grove, dictionnaire anglais terminé récemment et paru à Londres :

« La partie fantastique de *Faust* n'est peut-être pas complètement satisfaisante. Les plus fortes situations dramatiques sont peut-être traitées avec moins d'art que celles qui touchent au genre élégiaque ou pittoresque, mais en dépit de ces objections, l'œuvre doit être classée parmi celles qui font le plus grand honneur à l'Ecole Française. »

M. Arthur Pougin, dans le journal l'*Art*, du 8 avril 1877 (Etude sur Gounod), fait l'éloge de *Faust* :

« Jamais le musicien ne fut mieux inspiré. L'acte de la Kermesse est un tableau plein de lumière et de chaleur, d'une couleur blonde et resplendissante. L'acte du Jardin est d'une poésie vaporeuse et enchanteresse, et la passion y fait entendre des accents tour à tour pleins d'une molle langueur ou d'une énergie intense... »

Digitized by Google

M. Camille Bellaigue a pris à tâche de renier ses devanciers à la *Revue des Deux-Mondes*, et de venger Gounod de leurs amères critiques. Toutes les fois qu'il parle de *Faust* et de l'acte du Jardin, c'est en termes émus et pleins d'une juste admiration.

Lisez l'étude de M. Claretie, sur Gounod :

« Gounod, c'est le musicien de l'amour, alangui, mourant, et dont l'immense soupir s'en va se perdre dans l'infini... C'est le poète amoureux d'un temps qui ne croit guère à la poésie, et qui ne croit à l'amour qu'en musique... »

Lisez encore les feuilletons et les publications de M. Oscar Comettant, l'ami du maître. Ce n'est plus de l'admiration, ce n'est plus de l'enthousiasme, c'est du délire, c'est du fanatisme, et un fanatisme raisonné qui encense, avec conviction, toutes les productions de l'auteur de *Faust*.

Mais cette large médaille, couverte, d'un côté, d'inscriptions élogieuses, a aussi son revers.

Les premiers coups, en dehors de la Presse, paraissent avoir été portés par Léon Escudier. En 1863, le succès de *Faust* était établi. Les éditeurs qui n'avaient pas voulu acheter la partition, et la maison Escudier était de ce nombre, ne dissimulaient pas leurs regrets. On avait laissé prendre à M. de Choudens une place enviée. Dans un opuscule publié à cette époque (*Mes Souvenirs*, 1863), Léon Escudier essaye de plaisanter les

Digitized by Google

voyages de M. Gounod accompagné de son éditeur, ou de son Barnum :

« Que demain Pontoise, ou Landerneau, veuillent se passer le caprice de faire jouer *Faust* sur leurs scènes ; au premier coup de sifflet, ils sont sûrs de voir apparaître M. Gounod et son Kaleb, *fidus Achates*, l'un muni du bâton de directeur d'orchestre, l'autre portant la partition..., etc.»

Les frères Escudier auraient bien voulu, comme M. de Choudens, porter la partition et encaisser les bénéfices ! L'auteur de la brochure s'en prend ensuite à l'œuvre de Gounod :

« Ses opéras ont la gravité pompeuse des morceaux académiques, le sombre y tient la place du grandiose, le travail celle de l'inspiration. Les ciselures de l'orchestre cachent l'absence des mélodies, etc....»

Plus loin :

« M. Gounod n'est pas un compositeur dramatique. Il est avant tout un symphoniste d'un vrai mérite. Ses mélodies, quand il y en a, sont écourtées et manquent de proportions. Il n'a pas la fibre des passions. Veut-il être grand, il n'est qu'emphatique. Veut-il être instruit, il n'est que pédant....., etc. »

Plus loin encore :

« Cet artiste manque essentiellement de ce qui constitue le vrai musicien, dans la plus grande acception du mot. Il manque de nobles et puissantes inspirations. Il les remplace par le travail, par des idées préconçues, par des afféteries, par des ciselures intéressantes qui sont plutôt des arrangements que des idées.....»

Digitized by Google

Et dire que si la maison Escudier avait édité *Faust*, Léon Escudier aurait présenté l'auteur comme le plus grand génie musical de ces derniers temps !

Parmi les détracteurs de la musique de Gounod, il faut citer un grand nombre de Wagnériens, sinon tous. Wagner a écrit des volumes pour essayer de prouver que la musique italienne est sans valeur, que la musique française est ridicule dans Gounod, grotesque dans Auber, etc. Il a dit que l'auteur de *Faust* avait fait de Marguerite une grisette amourachée, et qu'il avait amoindri ou manqué les principales situations du drame de Gœthe.

H. Blaze de Bury (de la *Revue des Deux-Mondes)* apprécie *Faust* dans les termes suivants :

« .... J'étonnerais peut-être fort M. Gounod, si je lui disais que, tout en s'imaginant composer d'une façon plus ou moins définitive la musique du poème de Gœthe, il écrivait un opéra italien de la meilleure école..... J'ai vu à peu près partout l'ouvrage de M. Gounod représenté à l'Italienne, et, chose triste à dire, la musique, à ce travestissement de l'idée de Gœthe, la musique gagnait plutôt qu'elle ne perdait... »

Faust une œuvre italienne ! Voilà une assertion d'autant plus étrange que d'autres critiques considèrent la partition comme étant inspirée de la musique allemande. Qui croire ? N'a-t-on pas dit qu'en maints endroits de l'ouvrage, notam-

Digitized by Google

ment au premier et au troisième acte, Gounod avait intercalé, adapté, copié des fragments empruntés à Mendelssohn et à Schumann. Cette opinion est mieux fondée, plus réfléchie que celle de Blaze de Bury, préoccupé de l'interprétation à l'Etranger plutôt que de la musique en elle-même. L'œuvre penche beaucoup plus du côté Allemand que du côté Italien. Ecoutez, par exemple, la fin du troisième acte, quand Marguerite chante à sa fenêtre et baille aux étoiles. Ce passage n'est-il pas imité de Schumann ? Cela saute aux yeux, ou plutôt aux oreilles. Imitation heureuse, qu'il n'est pas donné à tout musicien de réussir avec autant d'à-propos et autant d'inspiration !

Gounod, comme nous l'avons fait remarquer dans notre premier chapitre, avait mis à profit son voyage de Lauréat de l'Institut. A l'Etranger, il s'était imprégné des belles compositions de Mendelssohn, alors presqu'inconnues à Paris. A la petite église des Missions Etrangères, le modeste maître de chapelle, qui touchait mille francs d'appointements par année, avait continué l'étude des maîtres allemands. Pourquoi, en écrivant un sujet comme celui de *Faust*, n'aurait-il pas tiré parti de sa science, et de l'avantage incontestable qu'il avait sur beaucoup de musiciens français, à une époque où la Cavatine fleurissait, et où le public voulait des airs, rien que des airs, toujours des airs. Si Gounod a voulu imiter Mendelssohn et Schumann, il a bien fait,

Digitized by Google

et, dans tous les cas, il a su *franciser* la musique allemande, il l'a mise à la portée des dilettanti de 1859. Cette sorte de compromis révèle un art profond, un savoir-faire spécial, un accommodement discret, qui, d'autre part, ne permet pas de nier l'inspiration personnelle du musicien.

L'acte du Jardin est une page admirable, et pourtant on l'a critiqué. Le quatuor a été considéré comme manqué, comme trop court. Pourquoi ce blâme injuste, qui, parti inconsidérément des journaux publiés en 1859, se reproduit aujourd'hui, comme par tradition ? Est-ce que l'intérêt scénique et musical ne porte pas avant tout sur le groupe de Faust et Marguerite ? Le Diable et la vieille Marthe, en complétant le quatuor, ne servent qu'à préparer le duo, et ils disparaissent au plus vite. Le quatuor est ce qu'il doit être.

L'acte du Jardin dure longtemps. Il se passe en *flirtage*, en séductions, en duo; l'action dramatique n'est soutenue par aucun mouvement ; c'est de l'extase pendant plus d'une heure ! Et cependant l'œuvre musicale, sans aucun autre secours que l'inspiration du maître, attache, émeut et captive profondément l'auditeur. Il y a là une progression toujours croissante qui aboutit merveilleusement au morceau final.

Que n'a-t-on pas dit encore sur la musique de *Faust* ? C'est de la musique des sens... C'est un mélange de mysticisme et d'érotisme... C'est

Digitized by Google

une œuvre religieuse composée sur un buffet d'orgue...C'est la musique d'un talent subalterne sur un livret de lorette, a écrit Wagner... etc.

Même dans l'orchestre, dit M. Camille Bellaigue (*Figaro* du 1er décembre 1888), on sent l'amour, et M. Bellaigue ajoute :

« Je connais, tandis que Marguerite chante à sa fenêtre, un contre-chant de flûte si doux, si enveloppant, qu'il justifie la brusque question du Maître, un soir que nous écoutions *Faust* ensemble, et qu'en entendant soupirer cette flûte, il s'écria : Sens-tu des cheveux de femme autour de ton cou? »

Aujourd'hui, si l'œuvre de Gounod est encore contestée par quelques-uns, elle est connue de tous, et chacun l'apprécie suivant ses goûts et ses tendances. Nous n'avons pas besoin d'ajouter par nos inutiles éloges à la juste admiration qu'a excitée partout cette belle partition.

En terminant ce chapitre, constatons que *Faust* n'a pas épuisé son grand succès, que l'ouvrage est resté debout en France et en Allemagne, malgré l'influence irrésistible des Drames Lyriques de Wagner.

Faust, à notre sens, est le chef-d'œuvre de Gounod. Le maître produira encore de remarquables compositions, mais ces compositions n'égaleront pas la valeur musicale de l'œuvre à laquelle il doit sa renommée.

Digitized by Google

ŒUVRES DRAMATIQUES DE 1860 A 1870

La Reine de Saba.— Mireille.— Roméo et Juliette

LA REINE DE SABA

Pendant cette période de dix ans, de 1860 à 1870, cinq opéras de Gounod furent représentés à Paris, parmi lesquels *Philémon et Baucis* et *La Colombe*, deux œuvres que nous avons précédemment analysées. Il nous reste à apprécier *La Reine de Saba*, *Mireille* et *Roméo et Juliette*.

La première représentation de *La Reine de Saba* eut lieu, dans la salle de la rue Le Peletier, le 28 février 1862. C'était le premier grand opéra joué sur cette vaste scène après le *Tannhaüser* (13 mars 1861).

Le *Tannhaüser*, dont l'ouverture avait été exécutée, en 1850, aux concerts Sainte-Cécile, n'était

Digitized by Google

pas pour Wagner, un début à Paris. L'auteur, dans des séances musicales au Théâtre Italien, avait fait entendre, en 1860, une sélection de ses œuvres, notamment l'Ouverture du *Vaisseau Fantôme*, la Marche avec chœur du *Tannhaüser*, la romance de l'étoile, plusieurs fragments de *Lohengrin*, la marche des fiançailles, le prélude de *Tristan et Yseult*, etc. Wagner n'était donc pas inconnu, et les polémiques allaient bon train. Les œuvres du Maître Allemand n'étaient pas en faveur à Paris où le besoin d'entendre des cavatines se faisait plus que jamais sentir.

Or, les motifs, les cavatines n'abondaient pas dans *la Reine de Saba*, et Gounod fut traité de Wagnérien. C'était alors le blâme le plus sévère qu'on pût infliger à un compositeur français.

La Reine de Saba a été composée ou terminée en 1860 et 1861, presqu'au lendemain des représentations de *Faust*. Aussi retrouve-t-on dans le nouvel opéra de Gounod, surtout dans les récitatifs, quelques formules de la musique de *Faust*.

Quant au livret de MM. Barbier et Carré, il est tiré, en grande partie, d'une légende arabe, recueillie et publiée par Gérard de Nerval (1). La Reine de Saba, ou plutôt la Reine Balkis, nom primitivement réservé à l'opéra, arrive à Jérusalem, pour admirer les travaux fabuleux que fait

(1) Ce sujet a été mis en musique pour la première fois dans l'opéra de Gounod ; il a été traité depuis en Allemagne.

Digitized by Google

exécutèr le Roi Soliman (et non plus Salomon). Nous sommes en pleine légende biblique, mais cette légende n'a pas été exactement suivie par les auteurs du poème. On dirait même que le livret est une pièce politique, agrémentée, de ci de là, de formules socialistes. Les personnages sont nombreux :

Adoniram, fort ténor, (Gueymard) ; — Soliman, 1re basse, (Belval) ; — Amrou, 2me ténor, (Grisy) ; — Phanor, baryton, (Marié) ; — Méthousaël, basse, (Coulon) ; — Sadoc, basse, (Fréret) ; — Balkis, chanteuse Falcon, (Mme Gueymard) ; — Bénoni, 1re Dugazon, (Mlle Hamakers) ; — Sarahil, duègne, (Mme Tarby).

L'ouverture est remplacée par une simple introduction qui débute par une phrase confiée aux instruments de cuivre. C'est qu'il est question de Tubalkain dans l'opéra !

Au premier acte, Adoniram, le grand maître des travaux qui s'exécutent à Jérusalem, est seul dans son atelier. Il dit un récitatif sombre : *Faiblesse de la race humaine !* qui rappelle un peu la première scène de *Faust*, et qui amène l'air, en style de cantique : *Inspirez-moi, race divine !* Adoniram est un ingénieur philosophe. Il considère les travaux de l'homme comme une tâche impuissante et vaine. Cependant, ce précurseur d'Eiffel voudrait laisser quelque chose d'admirable, une œuvre gigantesque :

Cette vasque aux puissants contours : la mer d'airain !

Digitized by Google

La fonte de cet énorme bloc se prépare. Le moule de sable est prêt.

Bénoni, élève d'Adoniram survient. Il annonce à son maître l'arrivée de la Reine de Saba (Récitatif en duo), et il célèbre les charmes de Balkis dans la romance : *Comme la naissante aurore*, dont l'heureuse mélodie rappelle encore la musique de *Faust*.

Quatuor et trio : *Maître ! nous demandons justice*... Longue dispute en récitatif entre Adoniram et trois ouvriers mécontents, Phanor, Amrou, Méthousaël. Ce sont trois émeutiers, et des émeutiers modernes. Ils demandent une augmentation de salaires, tout comme nos grévistes d'aujourd'hui. Le maître refuse et s'en va. Les ouvriers jurent de se venger. Ils commenceront par faire manquer la grande opération de la fonte de la mer d'airain.

Le théâtre change, et représente une grande terrasse qui domine Jérusalem. Cortège et final, (Balkis, Adoniram, Soliman et chœur). Une marche d'allure bien carrée précède l'entrée de Soliman et de Balkis. Récitatif entre le Roi et la Reine. Celle-ci donne son anneau au Roi, avec une phrase musicale mélodieuse et charmante : *Je sais que cet anneau m'engage à mon époux.* Mais éblouie par le temple et par les embellissements de la ville, elle demande à voir l'auteur de tous ces splendides travaux. Adoniram apparaît, et la Reine de Saba, frappée du coup de foudre, comme la Grande Duchesse de Gérols-

Digitized by Google

tein à la vue du soldat Fritz, s'éprend pour le maître ouvrier d'un amour aussi soudain que violent. Pauvre Salomon ! Je ne sais si tout cela est bien conforme à l'Ecriture. N'importe ! Pendant le défilé, à grand spectacle, des corps de métiers, Balkis passe au cou d'Adoniram un magnifique collier de pierreries, et le chœur final chante : Hosannah ! Etait-il possible, dans une pièce hébraïque, de proscrire ce mot ?

La fonte de la mer d'airain sur le plateau de Sion, le haut-fourneau en feu, le grand moule de sable, tout cela fut supprimé avant la première représentation, soit par crainte d'incendie, soit à cause de l'importance et de la longueur du ballet qui nécessitait une coupure. L'ouvrage fut ainsi réduit en quatre actes. (Le tableau de la mer d'airain a été ajouté à la fin de la partition piano et chant).

Le second acte s'ouvre sur un bois de cèdres, et débute par un charmant chœur chanté par les suivantes de Balkis : *Déjà l'aube matinale.* Des jeunes filles juives entrent en scène et dialoguent avec les Sabéennes. C'est le fameux chœur :

Que Dieu vous accompagne ! ô filles Sabéennes !

véritable bijou musical, petit chef-d'œuvre de grâce et de légèreté, où Gounod s'est révélé dans toute son originalité.

« Rien de plus ingénieux, dit Berlioz, que ce duo pour

Digitized by Google

20 premiers et 20 seconds sopranos. Le tissu mélodique en est gracieux, et les développements ménagés avec un art exquis, aboutissent à une courte phrase finale qui a fait éclater les applaudissements de toute la salle. »

Scudo, dans la *Revue des Deux-Mondes*, se livre à un éreintement aussi complet qu'excessif de toute la partition. En parlant de ce chœur dialogué, il exprime ainsi son dédain : *C'est du Verdi !* Dans la bouche de Scudo, c'était une excommunication.

Ce joli chœur des Juives et Sabéennes n'en est pas moins remarquable. Il a survécu à l'opéra.

Suit le divertissement, qui, à la première représentation, ne dura pas moins d'une heure et un quart. Il contient douze mouvements très variés, dont les trois premiers sont dansés par les Juives. Viennent ensuite les Sabéennes. Les danseuses des deux nationalités se réunissent pour le final. On distingue notamment dans ce grand ballet une jolie et gracieuse valse, dansée par les Juives. Il faut remarquer aussi, à l'arrivée des Sabéennes, un court et charmant adagio, dans le style de Mendelssohn.

La reine avait donné le signal du Divertissement. Elle avait prononcé la formule : *Que la fête commence !* Mais tout à coup la Reine interrompt les danses, et les jeunes filles reprennent le chœur pour quelques instants.

Restée seule, Balkis chante la cavatine :

Plus grand dans son obscurité.

Digitized by Google

Ce morceau, comme le chœur dialogué, a survécu à l'opéra. C'est un chant large, bien développé. La Reine qui aime Adoniram, regrette d'avoir donné son anneau à Soliman, et d'avoir engagé sa foi. Quel délicieux passage que celui-ci, dans la cavatine :

Funeste serment qui me lie !
Résigne-toi, mon cœur.— Oublie !

Quoique trop long, le duo qui suit, entre Balkis et Adoniram, est poétique et émouvant. Adoniram se trouve indigne de l'amour de la Reine. N'a-t-il pas échoué dans la fonte de la mer d'airain ! Balkis le console, lui redonne l'espoir, et chante une phrase bien musicale sur ces vers :

Vainqueur, si j'ai pu vous sourire,
Je vous console malheureux.

L'acte se termine par un quatuor d'un bel effet, écrit dans le style religieux (Balkis, Bénoni, Sarahil, Adoniram) : *O Tubalkain, mon père* !

Avant ce quatuor, Bénoni était venu annoncer à son maître Adoniram que pendant la nuit les Djinns avaient réparé son ouvrage. La mer d'airain a subi une nouvelle fonte, et la tâche est achevée. Hosannah ! Adoniram triomphant se trouve désormais digne de l'amour de Balkis. Récit et scène : *Mon maître, gloire à toi* !

Digitized by Google

Au troisième acte, l'action se passe dans le palais de Soliman. Chœur et danse :

> Soliman notre Roi, va s'asseoir au festin,
> Près de Balkis.....

Cavatine de Soliman : *sous les pieds d'une femme.* Le Roi se désole, car, depuis trois jours, Balkis cherche à l'éviter.

Quatuor (*Hâtez-vous de parler*), entre le Roi et les trois ouvriers grévistes. Ceux-ci apprennent à Soliman que Balkis le trahit avec Adoniram.

Ce quatuor est tout naturellement suivi d'une entrevue entre les deux rivaux, entre Soliman et Adoniram, qui se menacent. Qu'est devenue la sagesse du grand roi Salomon ! Les récitatifs de cette scène sont entrecoupés par une sorte de chœur religieux.

Vient ensuite le grand duo de l'enivrement (Balkis et Soliman). La Reine grise Salomon, et lui reprend l'anneau qu'elle lui avait donné au premier acte. Cet anneau, elle le passera au doigt d'Adoniram mourant, à l'acte suivant. Ce duo, pendant lequel un chœur chante dans la coulisse, a paru manqué. La situation était pourtant bien scénique, et favorable au musicien.

Au quatrième et dernier acte, l'affreux ravin du Cédron. L'orage éclate. C'est dans ce site sauvage qu'Adoniram et Balkis se sont donné rendez-vous. Ils pouvaient mieux choisir. Adoniram est seul au lever du rideau. Récitatif bien

Digitized by Google

accentué : *Du Cédron j'entends gronder les flots.*

Amrou, Phanor, Méthousaël, les trois conspirateurs, arrivent à l'improviste, et assassinent leur maître. Quatuor : *Tes yeux ont su me reconnaître.* Les meurtriers se sont enfuis. Balkis survient à son tour. Elle trouve son amant sur le point d'expirer. (Scène : *La Foudre gronde*). Le rôle de la Reine contient là de beaux accents dramatiques : *Non tu ne peux mourir, Non tu ne mourras pas !* Mais Adoniram meurt, pour renaître, il est vrai, presqu'aussitôt dans une apothéose, où on le voit paraître sous l'égide de Tubalkain. Cette apothéose est précédée du Final : *O terreur ! O forfait !* (Plaintes de Balkis et réponses du chœur).

Ainsi finit ce drame burlesque, qui n'eut à Paris que quinze représentations. La partition, bien que vivement attaquée par les critiques, fut considérée comme infiniment meilleure que le livret. L'orchestre, dans la *Reine de Saba*, se distingue constamment par la richesse des accompagnements. Mais on traita Gounod de compositeur à système ; on blâma la longueur des récitatifs, et la forme vague des mélodies. Dans cette sorte de Panthéisme musical, disait-on, les deux premiers actes valent mieux que les deux derniers.

Berlioz fut élogieux dans son feuilleton. D'ailleurs sa critique fut toujours, au *Journal des Débats*, pleine de bienveillance pour Gounod et

Digitized by Google

pour ses compositions. Au fond, Berlioz faisait bien quelques réserves. Gounod ne marchait-il pas sur ses terres ? N'était-ce pas un rival heureux qui s'emparait de ses sujets préférés, Faust, et Roméo ?

Berlioz écrivait le 2 juin 1861 à son fils (Correspondance inédite) :

« Les *Troyens* sont décidément admis à l'Opéra. Mais il y a Gounod et Gewaert à passer avant moi. En voilà pour deux ans. Gounod a passé sur le corps de Gewaert qui devait être joué le premier. Et ils ne sont prêts ni l'un ni l'autre, et moi, je pourrais être mis en répétition demain, et Gounod ne pourra être joué au plus tôt qu'en mars 1862.... »

Au même, le 5 mai 1862 :

« La chute de la *Reine de Saba* a effarouché le Ministre qui ne sait plus quel parti prendre pour mettre à couvert sa responsabilité. Il voudrait un opéra nouveau d'un maître consacré par de nombreux succès. Mais Meyerbeer ne veut pas, Halévy est mourant à Nice, Auber n'a rien fait. Le Ministre n'ose pas encore se prononcer en ma faveur... »

La chute de la *Reine de Saba* fut complète — *Faust*, écrivait Léon Escudier, a été l'Austerlitz de M. Gounod, la *Reine de Saba* a été son Waterloo.—Gounod avait compté sur un grand succès. Il fut très sensible à cet échec. Peu de temps après, un critique musical le rencontre à Bade : Vous ici, maître ! — Oui, répond Gounod,

Digitized by Google

je voyage pour un deuil de famille. — Vous avez perdu un des vôtres ? — Hélas ! j'ai perdu une femme que j'avais beaucoup aimée, *La Reine de Saba*.

Pour se consoler, Gounod fit un voyage en Italie, puis revint passer trois mois aux environs d'Arles, auprès de Mistral. Il en rapporta *Mireille*.

La *Reine de Saba* n'avait pas réussi à Paris, mais il n'en fut pas de même à l'Etranger. L'œuvre fut accueillie avec faveur, d'abord à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, au mois de novembre 1862. Le tableau de la fonte de la mer d'Airain avait été rétabli, et l'ouvrage fut joué en cinq actes.

En Allemagne, l'opéra eut plus de succès encore et fit fureur. La *Reine de Saba* fut jouée le 25 janvier 1863 à Darmstadt, sur le théâtre Grand-Ducal. Presque tous les directeurs des grands-théâtres allemands assistaient à la représentation que le Grand Duc honorait de sa présence. Le deuxième acte (la mer d'Airain) produisit beaucoup d'effet, et, à la fin de la soirée, Gounod recevait des mains du Grand Duc la croix de son ordre, la croix de Philippe le Magnanime.

Sous le nom d'*Irène*, dit le grand dictionnaire anglais de Grove, une adaptation de la *Reine de Saba* a été donnée quelquefois à Londres. Le dictionnaire ajoute : L'air de la Reine du quatrième acte a été depuis intercalé dans *Faust*.

Au mois de mars 1876, après douze années

Digitized by Google

d'intervalle, l'ouvrage, repris à Bruxelles, retrouvait, plus vif encore, son premier succès. Bruxelles était resté fidèle à Gounod.

MIREILLE

La partition de *Mireille* contient des pages d'une grande valeur musicale, mais l'œuvre est inégale, et elle ne se prête pas à une action scénique de longue durée. Aussi, l'opéra a-t-il eu plus de succès dans les salons qu'au théâtre. La chanson de Magali a été pour *Mireille* ce que le chœur des Soldats avait été pour *Faust*. Malheureusement la chanson de Magali n'a pas réussi à sauver la partition tout entière.

Dès le début, l'œuvre fut considérée comme mal agencée pour la scène, et les divers remaniements apportés au livret et à la musique prouvent que la Critique a eu raison sur ce point. Au lendemain de la première représentation, on faisait d'importantes coupures. Quelques mois après, l'opéra était repris, revu et diminué. En 1874, on donnait *Mireille* à la salle Favart, avec de nouvelles modifications, en dépit de l'auteur qui n'était pas partisan de cette reprise. Gounod s'y opposa d'abord. Puis, par égard pour les hé-

Digitized by Google

ritiers de Michel Carré (1), auteur du livret, il finit par y consentir, non sans protestations : — « Les modifications apportées à mon ouvrage, disait-il, ouvrage dont le libretto n'est déjà pas bien vigoureux, ne sont ni de mon goût, ni de mon cru. » —

Voilà donc un opéra qui, au dire de tous, et selon l'avis même de Gounod, n'a pas été présenté au public sous une forme définitivement arrêtée. Dans ces conditions, tout jugement sur l'ensemble de l'œuvre paraît prématuré, et manque de base. *Mireille* attend encore une reprise, après une nouvelle refonte du livret et de la partition. Jusqu'ici, les diverses représentations n'ont été, pour ainsi dire, que des répétitions générales (2).

Michel Carré a tiré son livret du poème de Frédéric Mistral, *Mirèio*, cette charmante idylle, qui a valu à son auteur une si grande et si juste renommée. *Mirèio*, écrit en langue provençale, était destiné à montrer toutes les ressources de ce bel idiome, et à peindre les mœurs de ceux qui ont l'habitude de s'en servir. Mistral ne l'avait composé que pour la Provence, que pour les villages des environs d'Arles. Mais le poème s'est étendu au delà des régions méridionales, il

(1) Michel Carré, né en 1819, mort à Argenteuil le 28 juin 1872.

(2) Au moment où ce livre est composé, on annonce une reprise de *Mireille* à l'Opéra-Comique. Nous parlerons, s'il y a lieu, de la représention dans un appendice.

Digitized by Google

a passé nos frontières, et l'on ne compte plus aujourd'hui le nombre des traductions en langues étrangères, à l'aide desquelles il a pénétré jusqu'aux extrémités de l'univers. M. Rigaud, l'ancien Premier Président de la Cour d'Aix, constate ce succès universel en tête de sa traduction en vers français de *Mirèio*. — Comprenant parfaitement l'idiome que parle Mireille, dit l'honorable magistrat, et jaloux de la faire connaître à ceux qui ne le comprennent pas, j'ai pris cette gentille paysanne par la main, je l'ai revêtue du costume exigé pour paraître dans une société plus élevée, je l'ai exercée à balbutier de son mieux la seule langue qui y soit reçue, et, sous ce nouvel appareil, je la présente dans le monde. —

Mirèio est un poème rustique qui transporte d'abord le lecteur dans *lou mas di Valabrego*, c'est-à-dire dans la ferme où habite Mireille auprès de son père, maître Ramon, et de sa mère, Jeanne-Marie. Les fermiers sont riches.

Maître Ambroise et son fils Vincent, tous deux pauvres vanniers, se sont attardés dans le désert pierreux de la Crau. Ils demandent l'hospitalité à la ferme. On leur donne à manger et à boire ; on les fait conter et chanter. Entr'autres choses, Vincent décrit le pèlerinage des Saintes et il termine ainsi : (Traduction de M. Rigaud) (1).

Si le sort jaloux, infidèle
Vous touchait jamais de son aile,
Vite aux Saintes ! C'est là qu'on guérit de tout mal.

(1) Se lou malhur vous despoutènto
Courrès, courrès i Santo ! Aurés lèu de soulas.

Digitized by Google

Les Saintes-Maries forment un petit village, situé dans l'île de Camargue, au bord de la mer, entre les embouchures du Rhône. Une antique tradition y attire le 25 mai de chaque année une grande foule de pèlerins. Les Saintes-Maries de la Mer sont les patronnes de la Provence.

Mireille, attentive à ces récits, est séduite par la grâce du jeune homme, et sa passion éclate tout à coup.

Nous sommes à l'époque des vers à soie. Mireille est à *la feuille*, par une belle matinée de printemps. Elle appelle Vincent qui, par hasard, passe au sentier voisin. Le vannier accourt, et monte à l'arbre pour aider la jeune fille à cueillir le mûrier. Les mains se rencontrent et se pressent. Les incidents se succèdent ; puis on découvre un nid de *pimparrins*, un nid de beaux pinsons bleus ! Heureuse trouvaille, car, selon le proverbe, ceux qui trouvent à deux un nid sur un mûrier sont mariés dans l'année.

> Gentils oiseaux, que je vous baise !
> Changez de nid, ne vous déplaise,

dit Mireille, en coulant les petits pinsons dans son corsage. Mais les oiseaux se débattent. Elle s'écrie : « Vincent, viens les prendre. »

> Et pour remplacer le corsage,
> Imaginant une autre cage,
> Il présente en riant son bonnet de marin.

Tout ce tableau dépeint par Mistral est des

Digitized by Google

plus piquants et des plus poétiques. L'épisode de la branche rompue est délicieux. Les deux jeunes gens tombent à terre, dans les bras l'un de l'autre, et font le serment de s'épouser. Taven, la sorcière des Baux (ville ruinée), les a vus, et elle réprimandera Mireille. Quant à maître Ramon, il refuse de donner sa fille à un pauvre vannier, à un raccommodeur de corbeilles, alors que des prétendants plus riches se présentent.

Ourias, *lou toucado*, le toucheur, c'est-à-dire le dompteur de taureaux, est un de ces prétendants. Il rencontre Vincent, son rival heureux, et il le provoque. Vincent terrasse son adversaire et lui fait grâce. Mais Ourias suit son rival, et le frappe lâchement de son trident. Il le croit mort et s'enfuit épouvanté vers le Rhône. Il est minuit. Ourias appelle le passeur. Horrible traversée ! C'est la nuit de St-Médard pendant laquelle les ombres des noyés reviennent sur la terre, et forment une longue procession sur les rives du fleuve. Dans ce funèbre cortège, on distingue les ombres des jeunes filles qui se sont noyées par désespoir d'amour. Ourias est englouti.

Vincent n'est que blessé. Mireille apprend les suites du combat. Son amant est en danger, et elle se rappelle ses paroles :

Se lou malur vous despoutento
Courrès,courrès i Santo! Aurés lèu de Soulas.

La jeune fille quitte la maison paternelle, pour

Digitized by Google

courir aux Saintes-Maries; elle traverse en plein midi le désert de la Crau; la pauvre enfant, frappée par les ardeurs d'un soleil brûlant, *de l'implacablo souleiado*, expire, dans une extase, auprès de son bien-aimé.

Telle est, à traits rapides, la donnée du poème, en douze chants, que le poète a enrichi de si jolis détails et de descriptions si attachantes. Le sujet est simple : Une jeune fille riche, un jeune homme pauvre; un amour contrarié; mort radieuse de la jeune fille atteinte par un coup de soleil.

Sur cette donnée, Michel Carré a fait un livret en cinq actes, qu'il a été obligé de remplir par des scènes pittoresques, l'action faisant défaut. Le dialogue parlé est en vers. La première représentation eut lieu au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1864.

Personnages: Vincent, (ténor) Morini ;— Ourias, (baryton) Ismaël ;— maître Ramon, (1re basse) Petit ;— Maître Ambroise, (2me basse), et le Passeur, Wartel;— Mireille, (soprano) M^me^ Carvalho ;— La Sorcière Taven, et le pâtre Andreloun, (contralto) M^me^ Faure-Lefèvre ;— Vincenette, sœur de Vincent, (1re dugazon) M^lle^ Reboux ;— Clémence, jeune fille d'Arles, (2e dugazon) M^lle^ Albrecht.

Au premier acte, l'enclos des mûriers. C'est l'acte de la cueillette, et du duo entre Mireille et Vincent.

Digitized by Google

Au second acte, les arènes d'Arles. Réunion joyeuse de bourgeois, de jeunes Arlésiennes, et de paysans de la Provence. – La Farandole.— Mireille et Vincent chantent la chanson de Magali (*o Magali ma tant amado*), cette jeune fille qu'on croyait rebelle à l'amour, *(e que tombè pamens amouroso à soun tour)*. (1)— A la fin de l'acte, l'idylle cesse, le drame commence, et maître Ramon refuse d'accorder la main de sa fille à Vincent.

Le troisième acte nous montre d'abord le Val d'Enfer. Ourias frappe Vincent de son trident. Second tableau : Le Rhône, scène fantastique. Fuite et mort d'Ourias.

Au quatrième acte, la ferme de maître Ramon. Repas des moissonneurs.— Mireille apprend que Vincent est blessé ; elle court aux Saintes. — Le théâtre change, et représente la Crau, éclairée par un soleil ardent. — Chanson du pâtre Andreloun. Celui-ci supplie Mireille de ne pas traverser la plaine, en affrontant les rayons de midi dont la blessure est mortelle.

Au cinquième acte, l'église des Saintes-Maries. Mort de Mireille.

Les morceaux sont catalogués de la manière suivante dans la partition (2) (première édition).

(1) On trouve à la fin du volume publié par M. Rigaud l'air populaire provençal de la Chanson de Magali.

(2) La partition est dédiée à S. M. Georges V, roi de Hanovre.

Digitized by Google

Ouverture.

Premier acte : Introduction. — Chœur, *Chantez, chantez magnanarelles.*— Duo, (Mireille et Vincent) *Vincenette a votre âge...*

Deuxième acte : Farandole et chœur. — Chanson de Magali (Mireille et Vincent) *La brise est douce et parfumée.* — Chanson (Taven), *Voici la saison, mignonne.* — Air de Mireille : *Trahir Vincent !* — Couplets d'Ourias : *Si les filles d'Arles sont reines...* — Final : *Le chef de famille autrefois.*

Troisième acte : Scène et chœur, (Ourias) *Voici le val d'Enfer !* — Scène et duo (Vincent, Ourias), *Ils s'éloignent !* — Scène et chœur. Le Rhône ; (Ourias, le Passeur).

Quatrième acte : Chœur, *Amis, voici la moisson faite !* — Musette. — Chanson (Andreloun), *Le jour se lève.* — Cavatine (Mireille), *Heureux petit berger.* — Duo (Mireille, Taven), *Ah! parle encore !*

Cinquième acte : Marche et chœur, *Vous qui du haut des cieux...* — Cavatine (Vincent) : *Mon cœur est plein d'un noir souci.* — Final : *Ah ! la voici ! c'est elle !*

La partition contient, en supplément, l'air de Mireille *(Voici la vaste plaine)* qui fut supprimé à la représentation.

Parmi les comptes rendus qui, au lendemain de la première représentation, firent l'éloge de l'œuvre, nous prendrons, dans le *Journal des*

Digitized by Google

Débats, le feuilleton de J. d'Ortigue. Le critique avait habité la Provence. L'opéra de *Mireille* devait l'intéresser tout particulièrement.

« L'ouverture, dit J. d'Ortigue, est une pastorale. L'introduction nous transporte dans un vaste horizon, la plaine de la Crau. Les cors se répondent dans le lointain ; cela produit un bel effet. Les principaux motifs de l'allegro sont gracieux. Le mouvement maestoso de la fin est large et solennel. Il impressionne vivement.

« Toute la scène de la cueillette, au début du premier acte, est charmante. Le chœur : *Chantez, chantez, magnanarelles*, est habilement coupé. Il rappelle le chœur dialogué des Juives et des Sabéennes dans la *Reine de Saba*. Le chant de la sorcière Taven, *Ecoutez-les chanter et rire*, est d'une physionomie tout à fait caractéristique. Ce premier acte, très court, se termine par la reprise du chœur des Magnanarelles.

« Le second acte s'ouvre par la Farandole. C'est très animé, très vivant. Le tambourin et le galoubet sont sur leur estrade, mais pour les yeux seulement. L'oreille ne les entend pas. La timbale ne remplace qu'imparfaitement les coups sourds et cadencés du tambourin, qui, sous les gammes aiguës du galoubet, bourdonnent dans une grande multitude, comme des pulsations de joie populaire. — La chanson de Magali donne lieu à un duo entre Mireille et Vincent, dont le commencement est d'une grâce et d'une distinction exquises. L'oreille est d'abord un peu déroutée par l'alternation de la mesure *neuf-huit* et de la mesure *six-huit* ; mais elle s'y fait, et finit par trouver du plaisir à ce rhythme étrange. A mon avis, la chanson devrait se terminer là. Dans la seconde partie de ce duo, M. Gounod a voulu se montrer trop musicien. On a peine à suivre le fil méthodique dans cette série de modulations qui se succèdent. Le sujet même de la chanson imposait plus de simplicité.

Digitized by Google

J'aime moins l'unisson qui termine le duo, bien que la réponse du chœur : l'*amour rayonne dans leurs yeux*, soit d'un effet ravissant. Après la reprise de la Farandole, vient une chanson de Taven en *ut* mineur, que Mme Faure-Lefèvre chante en *ré*. Le basson y produit des accents d'une expression poignante. Cette chanson précède un air de Mireille dont l'allegro est d'une beauté toute classique. Cet air se termine par une progression très dramatique de *septièmes*, sur ces paroles : *A toi mon âme, je suis ta femme*. Les couplets d'Ourias sont excellents et bien rhythmés. Le final est traité de main de maître. Les effets en sont nobles, touchants, énergiques.

« L'introduction instrumentale du troisième acte, le récit d'Ourias qui suit, sont d'une belle couleur, d'une couleur sombre et fantastique. L'air que chante Ourias, après avoir assassiné son rival, *Ah ! qu'ai je fait ? j'ai peur*... est expressif et richement orchestré. Il y a un grand nombre d'inspirations pittoresques et poétiques dans la scène des noyés et des filles d'amour, inspirations d'un genre plus symphonique que dramatique.

« Un chœur de moissonneurs ouvre le quatrième acte. Il est d'une allure très franche. Les ténors y montent jusqu'au *la*, avec une justesse parfaite. Ce morceau est coupé par un charmant chœur de jeunes garçons. Après un récit où maître Ramon exhale son courroux, on entend Mireille fredonner dans sa chambre la chanson de Magali sans accompagnement, et réduite au thème primitif.— J'aimerais à insister sur le caractère virginal et tendre du duo de Mireille et de Vincenette ; sur l'air de Musette du Berger Andreloun, air champêtre, charmant, fort bien trouvé, mais qui n'est pas plus provençal qu'autre chose; sur la chanson fort jolie du même berger. Quant à l'air de Mireille : *Heureux petit Berger*, on l'a fort applaudi, et avec raison, bien qu'il ne soit pas exempt de quelque prétention. Ce défaut se rencontre aussi dans la vision de Mireille. Mais le compositeur

Digitized by Google

s'élève à une grande hauteur dans les dernières mesures qui expriment l'extase de la pauvre victime.

« La toile se lève, au cinquième acte, sur une belle et pompeuse marche religieuse. C'est le seul chant populaire provençal qui ait trouvé grâce devant M. Gounod. Le motif de cette marche est en effet l'air du cantique de saint Gen, que le compositeur s'est approprié, en l'arrangeant pour la voix et pour l'orchestre. — Je citerai rapidement le touchant dialogue qui s'établit entre Mireille et Ramon, quand celui-ci pardonne; et le beau chœur : *Sainte ivresse*. — Quant au chant de *Lauda Sion*, j'avoue que j'ai peine à comprendre la raison qui a déterminé le choix de cette Prose. Par cela même que tout le monde catholique la chante, elle ne caractérise, en aucune manière, une cérémonie toute locale. Evidemment, M. Gounod ne s'est point montré soucieux de faire usage d'une foule d'airs provençaux, ceux du roi René, d'autres airs populaires, de cantiques, et surtout des noëls de Saboli, publiés il y a quelques années à Avignon.... »

J. d'Ortigue insiste sur ce point : L'auteur n'a pas donné à la musique de *Mireille* le cachet méridional, et la physionomie provençale.

« C'est un reproche, dit-il, que je fais à la musique, comme au libretto, comme à la mise en scène, aux décors, aux costumes.... Mais la musique considérée en elle-même, est très belle. C'est toujours de la vraie musique, alors même que l'inspiration n'est pas celle de la situation, alors même que l'on peut blâmer une instrumentation trop chargée, une certaine nuance de recherche. Mais que ne puis-je insister, comme je voudrais, sur toutes les beautés de l'ouvrage, sur l'élévation du style, tant de choses délicates, poétiques, senties, sur une orchestration toujours habile, toujours intéressante, et sur les effets d'ensemble d'un grandiose et d'une plénitude admirables....

Digitized by Google

Le compte rendu de la *Gazette musicale*, tout en étant élogieux, fait quelques réserves : — Au premier acte, le duo des amoureux tient à peine sa place ; mais le chœur des Magnanarelles est ravissant. La mélodie est une des plus heureuses que Gounod ait trouvées pour un ensemble féminin, et l'on sait que Gounod est doué d'un talent tout particulier pour les morceaux de ce genre. Le second acte est le plus robuste et le plus attachant de l'ouvrage. Le troisième et le quatrième ne sont, en quelque sorte, que deux solos, deux monologues. Tout le cinquième acte est une admirable reproduction du Pèlerinage des Saintes. Il y a là, comme aux deux actes précédents, un magnifique déploiement d'art pittoresque. Le critique P. Smith ajoute :

« M. Gounod nous semble avoir profité de la leçon que la *Reine de Saba* lui a donnée. Dans *Mireille*, il a fait moins de cette musique *impersonnelle* que l'école de l'avenir voudrait substituer à la tradition des Gluck, Mozart et de leurs héritiers. Cependant, il ne s'est pas encore assez défendu contre la fatale tendance à peindre des grisailles, au lieu de dessiner, de colorer des physionomies vivantes... Pour varier cette monotonie, M. Gounod a un procédé dont il se sert avec une habileté rare, c'est le chœur de femmes, ou bien le chœur dans la coulisse accompagné comme le chant des *pifferari*, ou bien encore la chanson du pâtre... »

Le feuilleton de la *Gazette musicale* fait remarquer, en terminant, que le dialogue, dans *Mireille*, est en vers et que beaucoup de gens seraient capables de ne pas s'en douter.

Digitized by Google

A côté des comptes rendus élogieux, signalons, parmi les critiques mécontents et grincheux, Azevedo, rédacteur musical à l'*Opinion nationale*. Dans le chapitre précédent, nous faisions allusion aux détracteurs de la musique de Gounod, et nous rangions dans ce nombre les admirateurs de la musique de Wagner. A. Azevedo n'était pas wagnérien. Rossini était son Dieu, et le culte est bien avouable. Mais le critique s'était donné la tâche d'attaquer toujours et quand même les œuvres de Gounod. Après la première représentation de *Mireille*, il publia un compte rendu aussi malveillant que sévère.

(*Opinion nationale* des 22 et 30 mars 1864) :

— Le livret, dit-il, n'est pas une pièce. Dans la partition, quelques hors-d'œuvre assez agréables ne rachètent pas l'emphase des mélopées mises dans la bouche de simples paysans. Azevedo énumère les hors-d'œuvre, c'est-à-dire la Cueillette au premier acte ; la Farandole et les couplets d'Ourias au second acte ; la Procession des cadavres au troisième acte ; le chœur des Moissonneurs, la description musicale de la Crau, et la Chanson du pâtre au quatrième acte ; enfin, la Procession du cinquième acte. En tout, huit hors-d'œuvre, et il ajoute :

« Dans *Mireille*, l'action est presque toujours éludée. On pourrait comparer le livret à ce que les charcutiers nomment un assortiment. Le hors-d'œuvre plaît à M. Gounod. Il lui garde une profonde reconnaissance

Digitized by Google

depuis la Valse de *Faust*, le chœur des Vieillards, le chœur des Soldats, auxquels *Faust* doit, après Gœthe, le meilleur de son grand succès... »

En résumé, Azevedo trouve que le sens dramatique manque à la musique de *Mireille* dans la plupart des situations capitales :

« Le premier chœur : *Chantez, chantez Magnanarelles*, est frais, pimpant et agréable, sinon nouveau. Mais qu'y a-t-il de rustique et de provençal? On pourrait le faire chanter aussi bien et mieux à des couturières parisiennes, en partie de campagne dans la forêt de Saint-Germain qu'à des Magnanarelles du fond de la Provence. Le duo entre Mireille et Vincent devrait être un morceau capital, puisque l'amour de ces deux enfants est la base de la pièce. On n'y trouve que des mélodies prétentieuses et plates..... »

—Le second acte, dit le critique, est le plus mouvementé de la pièce. La Farandole trouve grâce devant Azevedo. Elle est bien rhythmée. La chanson à deux voix (Magali) débute assez bien.... Les couplets de la Sorcière Taven n'ont rien de nouveau et rappellent plusieurs airs de vaudeville. —

Et tout le reste du compte rendu est écrit dans le même sens, conçu dans le même esprit de dénigrement : — Dans le final du deuxième acte, dit encore Azevedo, M. Gounod fait chanter maître Ramon en style de prophète d'Oratorio. Ce final se termine par un vacarme à la Verdi, etc. Les trois derniers actes seraient vides de scènes saisissantes. Dans la symphonie *Le Rhône*, Azevedo ne remarque qu'un joli solo de

Digitized by Google

cor et quelques bons effets d'orchestre... La cavatine au quatrième acte, *heureux petit berger* est bien tourmentée... Quant au cinquième acte, il est rempli par la marche de la procession qui est d'un bon caractère, par des ritournelles d'orgue, et par des cantiques. —

Le critique de *l'Opinion Nationale* ne montra pas plus de mesure, lors de la reprise de *Mireille*, au Théâtre-Lyrique, le 15 décembre 1864. Ses appréciations étaient empreintes de la même amertume.

A cette reprise, l'opéra était donné, non plus en cinq actes, mais en trois actes. Les réductions étaient importantes. Le premier et le second acte sont maintenus comme à la création, sauf un air de bravoure à trois temps ajouté au rôle de M^me^ Carvalho. Le troisième acte est retranché en entier. Il ne reste du quatrième acte ancien que la chanson du pâtre et les couplets de Mireille *Heureux petit berger*. La jeune fille ne chante plus ce joli morceau en plein soleil. Elle le dit à l'ombre, sous le toit paternel. C'est plus commode. Le dénouement est changé. Mireille a donné rendez-vous à Vincent. C'est à l'église des Saintes qu'ils se retrouvent. Là, plus de coup de soleil meurtrier. Maître Ramon n'a qu'à dire à sa fille : épouse Vincent ! et, n'en déplaise à Mistral, la jeune fille est remise immédiatement sur pied. Tout est bien qui finit bien.

Au dernier acte (troisième acte nouveau), on ajouta un duo qui avait été composé pour les représentations de Londres.

Digitized by Google

Les rôles étaient un peu modifiés. Michot remplissait celui de Vincent. Mme Faure-Lefèvre conservait celui de Taven, et Mme Ugalde prenait le rôle épisodique du pâtre Andreloun.

Voici, selon la seconde édition de la partition, le catalogue des morceaux :

Ouverture. — Premier acte : Introduction. Chœur : *Chantez, chantez, magnanarelles*; — Ariette (Mireille) *O légère hirondelle !* — Duo : *Vincenette a votre âge...*

Second acte, comme dans la première édition.

Troisième acte : Musette. — Chanson (Andreloun) *Le jour se lève.* — Cavatine (Mireille) *Heureux petit berger.* — Duo (Mireille, Taven) *Ah ! parle encore !* — Marche et chœur : *Vous, qui, du haut des cieux.* — Cavatine (Vincent) *Mon cœur est plein d'un noir souci.* — Duo (Mireille et Vincent) *Ah ! la voici, c'est elle !* — Final : *Grand Dieu ! quelle pâleur !* — La partition contient, en outre, comme supplément, les morceaux du troisième acte (première édition), et l'air de Mireille : *Voici la vaste plaine.*

L'Opéra-Comique reprit *Mireille*, le 10 novembre 1874. On suivit la première version en cinq actes, sauf les modifications suivantes :

Les deux tableaux du troisième acte, supprimés lors de la première reprise, furent rétablis, et l'on ajouta, au Val d'Enfer, un duo (entre Vincent et Ourias) qui avait été coupé avant la première représentation du 19 mars 1864. Dans e second tableau, le Rhône, on ne se contenta

Digitized by Google

plus de faire flotter des corps sur le fleuve. On corsa le fantastique, en faisant défiler des spectres sur les rives.

Au quatrième acte, le chœur des Moissonneurs fut abandonné. On y substitua le grand air de Mireille du second acte : *Trahir Vincent!*

Au dernier acte, Mireille ne meurt pas. Elle épouse Vincent, et les Saintes-Maries président à cette union, qui n'a rien de commun avec le dénouement du poème provençal.

A l'Opéra-Comique, les rôles étaient ainsi distribués : Vincent, Duchesne.—Ourias, Melchissédec.—Ramon, Ismaël.—Ambroise, et le Passeur, Dufriche.— Mireille, Mme Carvalho.— La sorcière Taven, et le Pâtre Andreloun, Mme Galli Marié. —Vincenette, Mlle Chevalier. — Clémence, Mlle Nadaud.

L'opéra fut représenté pour la première fois à l'étranger, en juillet 1864, au théâtre de Sa Majesté, à Londres. D'après les journaux anglais, l'œuvre fut accueillie froidement (1). Parmi les

(1) Nous traduisons le passage suivant dans l'article *Gounod* du dictionnaire anglais de Grove : Le succès de *Mireille* à Paris en 1864 eut pour cause la teinte de l'œuvre et surtout la splendide exécution de la part de Mme Carvalho, dont le rôle contient un des airs les plus remarquables des temps modernes *(Mon cœur...)* Mme Faure-Lefevre et les autres artistes contribuèrent à former un excellent ensemble. La partition est plus descriptive et plus lyrique que dramatique. L'indrodution en est admirable. C'est un des morceaux favoris des concerts de chambre en Angleterre.

Digitized by Google

autres représentations de *Mireille* à l'étranger, mentionnons celles qui ont été données en 1874 à St-Pétersbourg, et en 1876 à Bruxelles.

Et ne quittons pas l'ouvrage de Gounod sans relever une appréciation étrange du critique de la *Revue des Deux-Mondes*, Blaze de Bury.— Dans *Mireille*,dit-il, l'auteur a essayé de rompre avec la tradition de Meyerbeer, pour se rallier aux théories de Wagner ! — Serait-ce à cause de la mesure à cinq temps dans la chanson de Magali ? A l'époque où *Mireille* fut représentée au Lyrique, le spectre de Wagner hantait l'esprit de la plupart des critiques. Nous avons beau chercher, nous ne trouvons aucun point de rapport entre les amours de Mireille et les amours de Brunehilde et d'Yseult. D'un autre côté, les poèmes subiraient difficilement une comparaison quelconque.

ROMÉO ET JULIETTE

L'histoire tragique de Roméo et Juliette a été racontée par les auteurs italiens du XV^e^ siècle. Au siècle suivant, la légende traversa les Alpes, et les auteurs français la reproduisirent. C'est ainsi que Pierre Boistuau écrivit une Nouvelle intitulée : *Histoire de deux amants, qui moururent en un même sépulcre, l'un de venin,*

Digitized by Google

l'autre de tristesse (1). On peut se convaincre, en lisant ce vieil auteur, que Shakspeare a suivi, épisode par épisode, la Nouvelle de Pierre Boistuau. Cela ne diminue en rien le génie du grand dramaturge anglais, dont la tragédie *Roméo et Juliette* a inspiré tant de musiciens.

Berlioz, après trois épreuves infructueuses, avait enfin remporté, en 1830, le grand Prix de Rome. L'année suivante, le lauréat de l'Institut, la tête en feu, et pleine de Shakspeare, passe à Florence où il apprend qu'on allait jouer le nouvel opéra de Bellini, *les Montaigus et les Capulets*. Il court au théâtre, et là il éprouve le désenchantement le plus complet. Une grande et forte femme remplissait le rôle de Juliette, et une autre actrice, aussi petite que grêle, remplissait celui de Roméo. — Mais, au nom de Dieu, écrit Berlioz dans ses Mémoires, est-il donc décidé que Roméo, l'amant de Juliette, doit paraître dépourvu des attributs de la virilité !... —

La musique, sauf un duo, ne valait rien. Le livret de Félix Romani ne valait pas davantage. Bref, la déception fut si grande, que, dans ses *Lettres intimes*, Berlioz traite de *petit polisson* celui qui plus tard devait écrire la *Somnambule* et la *Norma*.

L'ouvrage de Bellini fut représenté à Paris, au

(1) On sait que, contrairement à la légende, le corps de Juliette repose seul dans le cloître des Franciscains, à Vérone. Celui de Roméo a été enterré à Mantoue.

Digitized by Google

Théâtre-Italien, en 1833, chanté par Giula et Giulita Grisi, et il fut repris, le 7 décembre 1859 à l'Opéra (traduction de Nuitter). Les trois premiers actes revus et corrigés, étaient conservés. Le quatrième acte était emprunté à l'opéra de Vaccai, *Giuletta e Romeo*. Le public ne s'aperçut pas de ce singulier amalgame. Le *Romeo* de Vaccai (Milan 1825) avait déjà été donné à Paris, en 1827, au Théâtre-Italien.

Citons encore, parmi les opéras écrits sur le même sujet, le *Roméo* de Dalayrac (ou *Tout pour l'amour*), Opéra-Comique 1792; — celui de Steibelt, paroles du vicomte de Ségur, représenté, en 1793, à Feydeau avec un très grand succès;— celui de Zingarelli (Milan 1796, Paris 1812), etc.; — à une époque plus rapprochée, le *Roméo* de Marchetti (Trieste 1865) (1).

Le sujet de Roméo et Juliette, la plus belle histoire d'amour, a-t-on dit, qui ait été écrite pour le théâtre, devait inspirer naturellement l'auteur de *Faust*. Son opéra fut représenté au Théâtre-Lyrique le 27 avril 1867.

Gounod marchait encore sur les terres de Berlioz, auteur de la grande symphonie *Roméo et Juliette*, dédiée à Paganini, et Berlioz n'était

(1) Les *Amants de Vérone* du marquis d'Ivry, opéra en cinq actes, représenté à la salle Ventadour le 12 octobre 1878, avait été écrit avant le *Roméo* de Gounod. Principaux interprètes : Capoul (Roméo), M^lle^ Heilbronn (Juliette), Taskin (frère Laurent), Dufriche, M^lle^ Lhéritier, etc.

Digitized by Google

pas content. Il écrivait le 11 juin 1867 à Humbert Ferrand (Lettres intimes) :

« Vous n'avez pas lu les nombreux journaux qui ont parlé de ma partition *Roméo et Juliette*, à propos de l'opéra de Gounod, et cela d'une façon peu agréable pour lui. C'est un succès dont je ne me suis pas mêlé (1) et qui ne m'a pas peu étonné... »

Malgré les journaux auxquels Berlioz faisait allusion, le succès de l'œuvre de Gounod fut réel et très vif. C'était la première fois qu'un opéra de l'auteur de *Faust* réussissait d'une manière aussi complète, à la première représentation.

Au Théâtre-Lyrique, les rôles étaient ainsi distribués : Juliette (soprano) Mme Carvalho. — Stéphano (soprano) Mlle Daram. — Gertrude, la nourrice (mezzo-soprano) Mme Duclos.— Roméo (ténor) Michot. —Tybalt (ténor) Puget. — Benvolo (ténor) Laurent.—Mercutio (baryton) Barré. —Pâris (baryton) Laveissière.— Grégorio (baryton) Troy jeune. — Capulet (basse-chantante) Troy.—Frère Laurent (basse) Cazeaux.—Le Duc (basse) Wartel. — Frère Jean (basse) Neveu.

MM. Barbier et Carré ont suivi assez fidèlement, dans leur livret, l'action du drame de Shakspeare, sauf quelques transpositions de scènes et quelques éliminations.

(1) Le feuilleton du *Journal des Débats* fut écrit par M. Reyer.

Digitized by Google

L'ouverture instrumentale, traversée par un motif fugué, est courte et d'un style élevé. Dès le commencement, on sent que l'auteur a voulu s'inspirer de *Don Juan*. Cette ouverture est interrompue par un prologue que chante le chœur. Le rideau se lève sur un tableau formé par les principaux personnages de la pièce. Tous les artistes qui interprètent les solos de la partition doivent figurer dans ce chœur. Le début est solennel et bien cadencé :

> Vérone vit jadis deux familles rivales,
> Les Montaigus, les Capulets...

La musique s'éclaire, et prend une expression charmante sur ces vers :

> Comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage,
> Juliette parut et Roméo l'aima.

et la teinte sombre reparaît ensuite, pour annoncer le sort funeste des deux amants. Ce chœur, destiné à résumer l'action dramatique, se chante sans accompagnement. Il est coupé, de deux en deux vers, par un accord d'orchestre. Le public fut vivement impressionné, à la première représentation, par ce prologue, après lequel la toile se baisse pour la fin de l'ouverture (1). C'est un mor-

(1) Le chœur-prologue devait être chanté derrière le rideau, comme dans le *Pardon de Ploërmel*. On se décida pendant la répétition générale à présenter sur la scène les personnages de la pièce.

Digitized by Google

ceau d'orchestre qu'on entendra au quatrième et au cinquième acte.

Le début du premier acte est franc et bien rhythmé. Bal chez les Capulets, bal paré et masqué. Premier chœur de sopranos, ténors et basses, *L'heure s'envole...*, auquel répond un chœur de ténors et de basses, *Cœur fantasque...*, puis un autre chœur de sopranos, *Nuit d'ivresse...*, et le chœur général reprend : *L'heure s'envole...* Ces ensembles, coupés par un morceau d'orchestre en mouvement de mazurka, ont une distribution un peu analogue aux chœurs de la kermesse de *Faust*.

Bientôt les principaux acteurs entrent en scène. C'est d'abord Tybalt, le cousin de Juliette, et le comte Pâris à qui la jeune fille est destinée. Le comte admire les splendeurs du bal.

Vous n'en voyez pas la merveille,

lui dit Tybalt. Cette merveille, c'est Juliette qui paraît au bras de son père, le seigneur Capulet. Celui-ci présente sa fille à ses invités. *Ah ! qu'elle est belle !* murmurent les ténors, et ensuite les sopranos, dans un élan d'enthousiasme plein de grâce et de conviction. Juliette marque son entrée au bal par des fioritures. *Le bruit des instruments joyeux* l'enchante. Le seigneur Capulet, auquel répond le chœur : *Nargue des censeurs*, (sopranos, ténors, basses), convie les jeunes gens à la danse, en chantant une mélodie en style de menuet : *Allons jeunes gens !*

Digitized by Google

Les invités s'éloignent. Roméo, un Montaigu, s'introduit au milieu du bal des Capulets, accompagné de ses amis Mercutio et Benvolo. Il leur recommande la prudence..... *Nul ne doit nous connaître.* Sur ce conseil, Mercutio profite de l'absence des danseurs, et chante la ballade de la reine Mab :

Mab, la reine des mensonges !

grand air bien conduit, dont l'accompagnement varié imite tour à tour le vent, le galop du cheval, le coup de fouet, le bruit des batailles, etc. La mélodie devient calme et douce sur ces vers :

Et toi qu'un soupir effarouche,
Quand tu reposes sur ta couche...

Mais Roméo a aperçu Juliette dont la beauté le fait tomber en extase : *O trésor, digne des cieux !*

Mercutio l'entraîne au moment où Juliette entre en scène pour chanter sa valse :

Je veux vivre
Dans le rêve qui m'enivre.

C'est un incident musical, sans grande portée, que l'auteur a placé là pour faire valoir le talent de virtuosité de Mme Carvalho (1).

(1) On a plaisanté sur l'arrangement des paroles de la valse : *Je* (un, deux) *veux*, (un, deux) *vi-i-i-vre-eu-eu-dans* (un, deux) *le* (un, deux) *ré-é-é-ve-eu-eu...*, etc.

Digitized by Google

La rencontre, dans le bal, de Roméo et de Juliette donne lieu au charmant madrigal à deux voix : *Ange adorable*, morceau empreint d'une passion douce mais convaincue, et où l'on retrouve toutes les gracieuses qualités de l'auteur des *Mélodies*.

Final : *Quelqu'un ! c'est mon cousin Tybalt...*

Ici le drame commence. Les deux jeunes gens, épris l'un pour l'autre d'une passion aussi vive que subite, se reconnaissent. Roméo aime une Capulet ! Juliette aime un Montaigu ! Elle exprime ses craintes sur un accompagnement plaintif de l'orchestre : *Que le cercueil soit mon lit nuptial !* Pour une première entrevue, ça n'est pas gai !

Tybalt, de son côté, a reconnu Roméo, et, au moment où il s'élance pour le provoquer, Capulet le retient : *Laisse en paix ce jeune homme*, dit-il à Tybalt, et il invite de nouveau les jeunes gens à la danse (*Allons ! jeunes gens*). La toile tombe sur le morceau d'orchestre en mouvement de Mazurke.

Ce premier acte est mouvementé. Les récitatifs sont bien faits. L'action se passe au bal, au milieu des airs de danse, Menuet, Valse, Mazurka. Je ne sais si en ce temps-là, à Vérone, on dansait la mazurke. Peu nous importe. Sur ces rhythmes, le début de l'opéra est net, cadencé, et très agréablement varié.

Le second acte est la scène du balcon, dans le jardin de Capulet. Au lever du rideau, l'orches-

Digitized by Google

tre exécute un délicieux andante repris plus tard, à la fin de l'acte. Roméo, à l'instar du docteur Faust, a pénétré dans le jardin de sa bien-aimée. Au loin, passent ses amis (ténors et basses), en chantant :

Mystérieux et sombre,
Roméo ne nous entend pas !

La fenêtre de Juliette s'est éclairée, la cavatine du ténor commence :

Ah ! lève-toi soleil ! Fais pâlir les étoiles.

C'est une extase, genre que Gounod sait si bien rendre en musique. Juliette, j'allais dire Marguerite, se met au balcon et murmure ce joli récitatif :

.....
Cher Roméo, dis-moi loyalement : je t'aime !

La scène entre les deux amants (*Hélas ! moi le haïr !*) est interrompue par l'arrivée d'une patrouille conduite par Gregorio, valet de Capulet. Ce chœur, en forme syllabique, (*Personne ! Personne !*) chanté par les ténors et les basses fait une diversion agréable. La patrouille rencontre la nourrice : *Bonne nuit, charmante nourrice !* Ce souhait nous remet en mémoire la jolie partition du *Médecin malgré lui.*

Digitized by Google

Les valets ont disparu. Duo d'amour :

O nuit divine ! je t'implore !

Duo qui nous transporte au jardin de Marguerite, dans *Faust*. On pourrait transposer les deux scènes des deux partitions.

Marguerite disait à son séducteur : *Ne brisez pas le cœur de Marguerite !*

Juliette s'écrie :

Ne me revois plus et me laisse
A la douleur qui remplira mes jours.

Dans ces deux duos, la musique reproduit les mêmes accents, le même genre d'inspiration. C'est ainsi que Roméo répond à Juliette :

Ah ! ne fuis pas encore, laisse
Laisse ta main s'oublier dans ma main.

Tout ce charmant dialogue, sorte de *Récitatif-mélodie*, caractérise admirablement la musique de Gounod. Nous le répétons, c'est du *Faust*. Mais le duo de Roméo et Juliette ne finit pas comme le duo entre le Docteur et Marguerite. A Vérone, les deux amants unissent leurs voix pour chanter en sixtes :

Que je voudrais te dire adieu jusqu'à demain.

Cet adieu (très retenu, quasi-andante), sou-

Digitized by Google

vent répété, nous semble froid après la belle page qui précède. Mais n'essayons pas d'affaiblir les sentiments d'admiration que provoque ce passage, surtout chez les femmes. Effet de sixte !

Roméo resté seul murmure encore ce mot *je t'aime*, et l'orchestre exécute l'andante qui, au lever du rideau, sert de préambule, à cette scène si touchante.

Après un morceau religieux exécuté par l'orchestre, le premier tableau du troisième acte s'ouvre sur la cellule du frère Laurent, ce moine qui, dans le drame, joue un peu le rôle de Méphistophélès. C'est le frère Laurent qui protège les amours de Roméo et de Juliette. Il commence par les marier en secret.

Roméo, dans le récitatif : *Mon père, Dieu vous garde !* fait connaître sa résolution. Il veut épouser Juliette. *Quoi ! Juliette Capulet !* répond le moine.

La jeune fille arrive, suivie de sa nourrice, et l'union secrète s'accomplit.

Andante du frère Laurent, *Toi qui fis l'homme à ton image*, suivi de la scène du mariage (trio), et de l'ensemble, en quatuor, *O pur bonheur ! ô joie immense !* (Roméo, Juliette, frère Laurent, Gertrude). Toute cette scène, comme le commande la situation, est empreinte d'un caractère solennel, et écrite en style d'église.

Le théâtre change, et, pour faire contraste au tableau précédent, Stéphano, le page de Roméo,

Digitized by Google

chante devant la maison des Capulets sa délicieuse chanson :

Que fais-tu, blanche tourterelle
Dans ce nid de vautours ?

Nous sommes dans la rue où l'on va ferrailler. C'est le final des duels : *Ah ! voici nos gens !* Premier engagement entre le page et Grégorio. Duel entre Tybalt et Mercutio. Celui-ci est tué. Alors Roméo, qui n'avait pas voulu rompre le fer avec Tybalt, son nouveau parent, se décide à venger son ami. *Je ne suis pas un lâche*, s'écrie-t-il. Il dégaine, et bientôt Tybalt est blessé à mort. Arrivée de Capulet, des partisans des deux maisons rivales, et du Duc de Vérone qui prononce contre le meurtrier de Tybalt la sentence d'exil :

Tu quitteras la ville dès ce soir.

Et Roméo s'écrie :

L'exil ! Non ! je mourrai, mais je veux la revoir.

La toile tombe sur ce final, plein de mouvement et de chaleur, auquel semble présider de haut l'ombre du Commandeur tué par Don Juan. On retrouve dans cette scène de l'opéra de Gounod les formules classiques habituellement employées dans ces sortes de rencontres.

Ce tableau produisit beaucoup d'effet sur le

Digitized by Google

public, à la première représentation. Les deux premiers actes avaient été accueillis avec une certaine réserve. Les duels réveillèrent l'enthousiasme des spectateurs, et cet enthousiasme ne fit que s'accroître à la scène suivante, c'est-à-dire à l'entrevue nocturne des deux époux. Le succès se décida, les applaudissements éclatèrent pour ne cesser qu'à la fin de la pièce.

Au quatrième acte, Roméo est dans la chambre de Juliette. Avant de quitter Vérone, il a voulu dire adieu à l'amante qui est devenue sa femme. Il fait nuit. Bientôt le jour éclairera les vitraux de la fenêtre pour avertir le jeune homme qu'il doit prendre le chemin de Mantoue.

Roméo est aux pieds de Juliette qui lui pardonne le meurtre de son cousin Tybalt (*Va ! je t'ai pardonné*). Je t'aime, dit-elle, et le ténor répond :

Ah ! redis-le ce mot si doux.

phrase musicale d'autant plus charmante, qu'elle rappelle la courte introduction du duo de Marguerite et de Faust, quand celui-ci dit à la jeune fille : *Quoi ! je t'implore en vain. Laisse ma main s'oublier dans la tienne...*

On retrouve encore la note amoureuse de l'acte du jardin de *Faust*, dans l'ensemble que chantent Roméo et Juliette :

Nuit d'hyménée
O douce nuit d'amour !

Digitized by Google

Tout à coup, l'alouette se fait entendre ! C'est le jour, c'est le signal du départ. Juliette retient encore Roméo :

> Non ! ne pars pas encor ! Ce n'est pas l'alouette
> Dont le chant a frappé ton oreille inquiète.
> C'est le doux rossignol, confident de l'amour !

adorable inspiration musicale que les deux époux chantent alternativement avec un accent de passion toujours croissante, et sur un accompagnement très varié de l'orchestre. A la première représentation, le public surpris et charmé, frissonnait chaque fois que revenait cette phrase.

Et sur ces paroles :

> Ah ! reste encore dans mes bras enlacés !
> Un jour il sera doux à notre amour fidèle,
> De se ressouvenir de ses tourments passés.

comme il faut admirer encore l'accent d'amour que Gounod sait si bien rendre dans ce genre de duo où souvent le récitatif chante comme une mélodie !

Mais : *il faut partir, hélas !* Cet ensemble rappelle le *partez, partez vite !* que dit Marguerite, dans *Faust*, à l'acte du Jardin. Roméo et Juliette se sont dit adieu, et le duo finit sur le morceau d'orchestre qui en a été le début, c'est-à-dire sur le morceau final de l'ouverture de l'opéra.

Capulet, accompagné de Gertrude et du frère

Digitized by Google

Laurent, vient annoncer à sa fille que tout est prêt pour son mariage avec le Comte Pâris. Quatuor : *Ah ! le ciel soit loué !* (Juliette Gertrude, Capulet, frère Laurent), pendant lequel l'orchestre se distingue par la richesse des accompagnements.

Resté seul avec Juliette, le moine lui remet le breuvage qui doit l'endormir et répandre momentanément sur ses traits l'image de la mort. C'est sur une note tenue du frère Laurent et sur ces mots :

> Bientôt une pâleur livide effacera
> Les roses de votre visage.

que commence à l'orchestre l'admirable andante servant d'accompagnement au récit du moine. Ce récit est un chef-d'œuvre de déclamation et l'accompagnement discret de l'orchestre donne à toute la scène une réelle grandeur. Cette sorte de marche funèbre, que nous entendrons encore pendant le sommeil de Juliette, répand une note lugubre et persistante. On dirait le glas d'une agonie !

Juliette prend le flacon, et le théâtre change (1).

(1) Avant ce changement de décor, Juliette devait chanter un air, l'air dit de la Coupe : *Dieu ! quel frisson court dans mes veines !* et : *Amour, ranime mon courage.* Il a été supprimé avant la première représentation. Ce morceau est à la fin de la partition piano et chant, en supplément. Il fut rétabli incidemment, et plus tard, pour les représentations de M^lle^ Heilbronn, à l'Opéra-Comique. M^lle^ Isaac ne chanta pas, à la salle Favart, l'air de la Coupe.

Digitized by Google

Au second tableau, un terre-plein dans le jardin des Capulets. Au fond, le portail de la chapelle.— Marche ; cortége nuptial. L'harmonie qui est sur le théâtre répond à l'orchestre. Les deux orchestres finissent par se fondre ensemble.

Après la marche, suit l'épithalame à huit voix : *O Juliette, sois heureuse !* accompagné par un chœur de sopranos, ténors et basses. (Gertrude, Juliette, Paris, Capulet, Manuela, Pépita, Angelo, Frère Laurent). Ce morceau d'ensemble, supprimé après plusieurs représentations au Théâtre-Lyrique, fut rétabli pour la reprise à l'Opéra-Comique.

Chœur dansé : *Frappez l'air, chants joyeux.* (Sopranos, ténors, basses).

Un prélude d'orgue se fait entendre dans la chapelle, prélude dont le motif accompagne ensuite le récit de Capulet : *Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime.* Mais Juliette tombe comme inanimée, sous l'influence du breuvage merveilleux que lui a donné le frère Laurent. Coup de théâtre ! La toile tombe pendant que le chœur s'écrie : *Juste Dieu !*

Dans le cinquième acte, l'auteur a su ramener, de la façon la plus heureuse, quelques motifs de l'opéra, comme il l'avait déjà fait dans l'acte de la prison de *Faust*.

L'orchestre exécute un entr'acte écrit en style religieux, et le rideau se lève sur une crypte souterraine. Le frère Laurent se tient près du tombeau sur lequel Juliette est endormie. *O funeste*

Digitized by Google

hasard ! Roméo, qu'il avait voulu avertir, n'a pas reçu sa lettre. Il sort pour envoyer un autre messager.

Air du sommeil de Juliette, par l'orchestre. Nous l'avons entendu à l'acte précédent. L'effet en est superbe, et la situation est émouvante. Juliette est seule dans le caveau qu'éclaire mal une lampe funéraire. Roméo pénètre dans cette crypte dont il a brisé l'entrée. Il veut dire un dernier adieu à Juliette qu'il croit morte, décidé à périr à son tour. — Récitatif : *Salut ! tombeau sombre et silencieux !* interrompu par la reprise, à l'orchestre, du motif final de l'ouverture de l'opéra.

Roméo vient de vider le flacon qui doit infailliblement lui donner la mort, quand Juliette se réveille ! Cri du ténor : *Juliette est vivante !* Duo pathétique : *Viens, fuyons au bout du monde,* dans lequel reviennent le motif du mariage et celui du duo de l'alouette. Le délire s'empare du jeune homme. Il tombe près du tombeau, et Juliette se frappant d'un poignard (1), vient mourir aux pieds de Roméo.

Ainsi finit cette belle et poétique partition que des opinions mûrement réfléchies et pleines d'autorité ont considérée comme le meilleur ouvrage dramatique du compositeur. *Roméo et Juliette,* a-t-on dit, est l'opéra de Gounod dans

(1) *Ah ! fortuné poignard !* dit Juliette dans le livret de MM. Barbier et Carré.

Digitized by Google

lequel il y a le plus d'unité et de qualités homogènes. Les morceaux de demi-caractère ne trahissent pas même la moindre faiblesse.

Faudrait-il donc classer *Roméo* au premier rang, comme un ouvrage supérieur à *Faust* ? Nous ne le pensons pas. *Roméo*, dans ses parties principales, est la transposition musicale de l'acte du jardin, et, si cette observation est vraie, quel plus bel éloge, pourrions-nous faire de la partition ! L'opéra de *Roméo et Juliette*, composition de grande valeur, est-il, comme *Faust*, une œuvre en quelque sorte initiale ? Non ! Plus d'unité, si l'on veut, mais parfois de la monotonie. On peut signaler dans *Faust* quelques lacunes ou quelques inégalités. Soit ! Mais il faut tenir compte de l'époque et des conditions dans lesquelles le chef-d'œuvre a été composé. De 1855 à 1859, alors que les tendances musicales n'étaient pas ce qu'elles devinrent en 1867, Gounod, au milieu des incertitudes, a été obligé d'écrire sous forme d'opéra-comique, c'est-à-dire avec du dialogue parlé, une partition dont les côtés saillants touchent au genre lyrique. C'était une grande difficulté à vaincre, et l'auteur a su la surmonter.

Faust, en France, fut une sorte d'innovation, dont *Roméo et Juliette* n'est que le dérivé et la suite.

Du Théâtre-Lyrique, *Roméo* passa d'abord à la Salle Ventadour, en 1868, lors de la double exploitation de M. Carvalho.

Digitized by Google

En 1871, l'auteur et M. Halanzier s'étaient entendus pour reprendre l'opéra à la salle de la rue Le Peletier. Le Directeur, M. Halanzier, désirait jouer *Roméo* qu'il avait monté à Bordeaux en 1869. Le projet dut être abandonné, et l'œuvre fut représentée au Théâtre de l'Opéra-Comique, le 20 janvier 1873. Déjà, en 1869, des pourparlers avaient été entamés pour une reprise à la salle Favart.

En 1873, les rôles furent ainsi distribués : Juliette, Mme Carvalho. — Stéphano, Mlle Ducasse. —Gertrude, Mme Decroix.—Roméo, Duchesne(1). — Tybalt, Bach.— Benvolo, Raoult.—Mercutio, E. Duvernoy. — Pâris, Bernard. — Grégorio, Teste.—Capulet, Melchissédec.—Frère Laurent, Ismaël et Bouhy. — Le duc, Neveu.

Gounod, à cette époque, n'était pas en France. Il confia à Bizet le soin de diriger les répétitions. Au Théâtre-Lyrique, *Roméo* avait eu cent représentations. Ce chiffre fut vite atteint (1er octobre 1874) à l'Opéra-Comique, où l'œuvre ne quitta plus le répertoire. Les reprises succédaient aux reprises. Lorsqu'après l'incendie de la salle Favart, l'opéra-comique fut transporté sur la place du Châtelet, le théâtre ouvrit le 15 octobre 1887 avec *Roméo et Juliette*.

C'est le 28 novembre 1888 que l'œuvre fut donnée au Grand-Opéra, avec Mme Adelina Patti

(1) Et Talazac.

Digitized by Google

et Jean de Reské. Brillantes représentations, pendant lesquelles le succès du ténor sembla faire pâlir un peu l'étoile arrivée de Londres. La Juliette nouvelle n'effaça pas le souvenir de Mme Carvalho.

Dès l'origine, la partition avait été exécutée sous forme de grand opéra. Aussi les changements apportés à l'œuvre, pour la reprise de 1888, furent-ils peu importants. Signalons la Coda, ajoutée au Final des duels, après la sentence d'exil prononcée par le duc. Roméo chante le morceau : *Ah ! jour de deuil...* suivi de la reprise du chœur.—L'air de la coupe, et l'épithalame à huit voix n'ont pas été rétablis. — Au prologue, on a ménagé un grand effet de mise en scène. A la salle Favart, le rideau se levait sur le décor du premier acte, et l'on voyait les personnages de la pièce rangés devant des banquettes. A l'Opéra, la salle est d'abord plongée dans une obscurité profonde. Le rideau se lève à l'insu des spectateurs. Tout à coup, des flots de lumière électrique éclairent les artistes fort bien groupés sur la scène. Après l'exécution du chœur, la lumière électrique cesse, et le tableau disparaît comme par enchantement.

Quant au ballet nouveau, composé pour le grand Opéra, il forme à lui seul tout un tableau. Hélas ! ce n'est plus le ballet de *Faust*. N'en parlons que pour mémoire, car, si les costumes en sont riches la musique en est bien pau-

Digitized by Google

vre(1). Ce ballet, dansé par Mlle Maüri, se compose de sept numéros : (danse des fleurs, danse des bijoux, danse de la fiancée, etc...). Il s'intercale au début du deuxième tableau du quatrième acte, avant le cortège et la marche nuptiale: (publié chez Choudens, en supplément à la partition).

A l'Opéra, Gounod conduisit l'orchestre pendant plusieurs soirées. A la première représentation, lorsque la jeune artiste, chargée du rôle du page, vint chanter : *Que fais-tu, blanche tourterelle*, il y eut un petit incident. Le page, qui débutait, resta court un instant, par défaut de mémoire. Mais l'auteur était là. Gounod reprit ses fonctions de Maître de Chapelle. Il souffla la musique, il donna le ton comme autrefois à l'église des Missions Etrangères, et la salle entière put entendre une phrase musicale dite en plein opéra par le compositeur lui-même.

A cette première soirée, où le public donnait toute son attention à la Patti, on pouvait remarquer dans la salle Mme Carvalho, qui occupait une baignoire. N'aurait-on pas dû aussi faire une ovation à la créatrice du rôle, à la vraie Juliette, à l'artiste qui avait si bien interprété les œuvres du maître. Aucun bouquet ne lui fut porté dans sa loge. Ce soir-là, Gounod oublia sa Juliette. Il oublia aussi la première représenta-

(1) Au mois d'avril 1889, on reprit à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, *Roméo et Juliette*. On remplaça le ballet nouveau par le ballet de la *Nonne Sanglante*.

Digitized by Google

tion de 1867. Le lendemain de la représentation de la Patti, Gounod écrivait aux Directeurs de l'Opéra une lettre de remerciements pour le zèle et le soin avec lesquels ils avaient monté son ouvrage, et il ajoutait :

« Nulle part au monde, on ne saurait trouver un plus bel ensemble musical que celui que vous m'avez offert, et je ne saurais oublier le lustre encore tout spécial que vous avez voulu y ajouter en présentant au public la fille de Capulet, sous les traits de la grande artiste que les deux mondes ont si justement acclamée. »

Voici quelle fut la distribution à l'Opéra : Capulet, Delmas. — Roméo, Jean de Reské. — Frère Laurent, Edouard de Reské. — Tybalt, Muratet. — Pâris, Warmbrodt. — Mercutio, Melchissédec.— Benvolo, Téqui.— Le Duc, Ballard. — Grégorio, Lambert. — Frère Jean, Crépaux. — Juliette, Mme Patti. — Stéfano, Mlle Agussol. — Gertrude, Mlle Canti.

Après le départ de Mme Patti, le rôle de Juliette a été tenu par Mmes Darclée, Eames et Lureau-Escalaïs.

En Allemagne, *Roméo et Juliette* était représenté quelques mois après sa première apparition en France. A Darmstadt, on accueillit très favorablement la nouvelle œuvre, comme on avait accueilli *Faust* et la *Reine de Saba*. Les journaux ont publié une lettre très flatteuse pour Gounod, lettre dans laquelle un diplomate

Digitized by Google

français, alors en résidence dans la capitale du Wurtemberg, rendait compte de la première représentation à Darmstadt.

Quand *Roméo* fut représenté à Berlin, le succès fut plus réservé. A Berlin, Gounod eut quelques difficultés avec les éditeurs allemands. Ceux-ci, après la publication de la partition en France, éditèrent un grand nombre de contrefaçons de l'opéra. L'auteur et l'éditeur, M. de Choudens, durent porter plainte devant les autorités judiciaires de la Prusse.

A Vienne, *Roméo* fut représenté en 1868, à St-Pétersbourg en 1872, et plus tard à Londres.

A cette époque, Gounod était installé en Angleterre. En 1867-1868, il avait fait un séjour en Italie. Revenu en France, la guerre de 1870 l'avait tenu éloigné de Paris assiégé. Il s'était réfugié en Angleterre, et il séjourna à Londres pendant plus de trois ans, période curieuse dans la vie du célèbre musicien. C'est là, dans le chapitre suivant, que nous allons rencontrer M^me^ Georgina Weldon.

Mais, avant de commencer ce chapitre, il convient de rappeler un petit événement musical, presque oublié aujourd'hui, et auquel Gounod fut mêlé dans le courant de l'année 1870. Je veux parler de la commission extra-parlementaire dont l'auteur de *Faust* fit partie, avec d'autres musiciens, commission composée d'éléments singulièrement hétérogènes, et instituée en vertu d'une délibération du Corps Législatif. Nos dé-

Digitized by Google

putés avaient entrepris de réformer l'enseignement musical au Conservatoire.

Les membres de cette commission étaient nombreux ; on les avait tassés pour ainsi dire. Citons d'abord : Auber, Gounod, Ambroise Thomas, Félicien David, Reyer, Reber, Gevaert, prince Poniatowski, Comettant, Augier, About, Théophile Gautier, Chaix d'Est Ange, Legouvé, C. Doucet, Nogent St-Laurent, E. Thierry, E. Perrin, A. Second, etc. Le Sénat, la Chambre des Députés, l'Académie, le Barreau s'étaient glissés dans la maison, et coudoyaient la Musique. La presse quotidienne était largement représentée dans cette réunion choisie, notamment par MM. Weiss, de Saint-Valry et Constant Guéroult, directeur de l'*Opinion Nationale*, journal où Azevedo publiait sa critique musicale. Azevedo qui avait éreinté dans ses feuilletons *Faust*, *Mireille* et *Roméo*, faisait aussi partie du cénacle, et Gounod ne devait pas être flatté de ce voisinage.

Le Président était Maurice Richard, ministre des Beaux-Arts. Son titre d'Excellence lui avait valu cet honneur, plus que sa compétence. Maurice Richard passa vite la main, ou plutôt son fauteuil à M. Camille Doucet. MM. Ferrand et de Beauchêne remplissaient les fonctions de secrétaires, et M. E. Réty, celles de secrétaire-adjoint.

La Commission tint ses séances hebdomadaires depuis le 13 avril jusqu'au 31 juillet 1870. La

Digitized by Google

guerre interrompit ses travaux. Hâtons-nous de dire qu'ils n'ont pas été repris après la conclusion de la paix. C'est une chance pour le Conservatoire.

Au Corps Législatif, la discussion sur la réforme projetée n'avait pas manqué d'être burlesque. Messieurs les députés n'entendaient rien à l'enseignement musical. Les séances de la Commission extra-parlementaire ne furent pas moins divertissantes. Nous regrettons de n'avoir pu prendre connaissance des procès-verbaux de ces réunions. Ils sont, paraît-il, enfouis dans les archives du Ministère des Beaux-Arts, et, dans tous les cas on ne les communiquerait pas au public. Ces curieux documents nous eussent permis de mentionner ici les opinions émises par Gounod, en 1870, sur l'Enseignement au Conservatoire.

A défaut de ces procès-verbaux officiels, nous avons les indiscrétions de la presse. Il semble en résulter que la Commission s'était partagée en deux camps. D'un côté les littérateurs et les journalistes qui, peu au courant de la question technique, proposaient les réformes les plus hardies et les plus bizarres. De l'autre côté le camp des musiciens.Ceux-ci défendirent d'abord les statuts du Conservatoire; puis, trouvant devant eux des novateurs par trop incompétents, ils abandonnèrent la partie. Leur absence rendit la discussion impuissante et stérile. Auber, comme Directeur du Conservatoire, était obligé d'assister à

Digitized by Google

toutes les réunions. Il siégeait calme et impassible, parlant peu, opinant du bonnet, et répondant à peine aux observations qui lui étaient soumises. Quelquefois un sourire moqueur se dessinait sur ses lèvres, et révélait son opinion sur les utopies proposées.

About ne voulait-il pas que le Conservatoire, outre la Musique, enseignât la Grammaire, la Géographie, l'Arithmétique et le Dessin ! (Pourquoi pas la gymnastique et l'équitation ?). Guéroult, invoquant l'ombre de Rousseau, réclama pour les classes de solfège l'adoption du système des chiffres. Et, à chaque séance, des propositions du même genre étaient mises à l'ordre du jour ! On comprend dès lors le silence ironique d'Auber, et la désertion en masse des membres musiciens. Ils en avaient assez des Philistins qu'on leur avait donnés pour collègues.

Gounod ne paraît pas avoir pris une grande part aux discussions, sinon pour approuver, en principe, la création d'une classe spéciale où les élèves appelés à concourir seraient examinés au point de vue littéraire. Il désirait que les musiciens fussent initiés aux beautés de notre littérature. L'auteur de *Faust* ne perdit pas son temps au sein de la commission. Il donna un des premiers l'exemple de la désertion. Dans le courant de l'été, il allait s'installer aux environs de Dieppe, pour travailler dans le calme et dans la retraite à sa partition de *Polyeucte*.

Digitized by Google

GOUNOD EN ANGLETERRE

I

Georgina Weldon.— Gallia.
Tavistock-house.— Sociétés chorales.
Éditeurs anglais.

Cette villégiature sur la côte normande ne fut pas de longue durée. Pendant que Gounod composait son *Polyeucte*, pendant qu'il rêvait de Sévère, de Néarque, et de la femme idéale qui interprèterait le rôle de Pauline, les Allemands avaient envahi la France. Bientôt, la guerre s'étendit dans le nord, et l'auteur de *Faust*, exempté par son âge du service militaire, alla chercher un refuge en Angleterre. Il débarqua le 13 septembre 1870.

A Londres, Gounod prit un appartement qu'il

Digitized by Google

occupa avec sa famille, et là il se remit au travail. Les temps étaient durs, pour les musiciens surtout. Il fallait se procurer des ressources. Gounod s'arma de courage, et composa pour vivre.

D'ailleurs son arrivée en Angleterre ne pouvait rester inaperçue. Le maître y était connu et apprécié. Un éditeur anglais, M. Littleton, successeur de MM. Novello, Ewer et C°, vint lui faire des offres et lui acheta plusieurs compositions. Quelque temps après, l'administration de l'Exposition Internationale qui se préparait à Londres pour 1871, proposa à Gounod de représenter l'Art Français, en composant une œuvre nouvelle dont l'exécution aurait lieu solennellement le jour de l'inauguration, c'est-à-dire le 1er mai. Après quelques hésitations, et sur les vives instances du Comité, Gounod donna son consentement et résolut de composer un ouvrage patriotique intitulé *Gallia*. Il se mit à l'œuvre, écrivant aussi des chœurs, des mélodies et des hymnes. Son existence à Londres était consacrée au travail, et, tout naturellement, le compositeur fréquentait les artistes anglais, ainsi que les artistes français exilés comme lui de leur pays.

Le dimanche 26 février 1871, Gounod avait passé la soirée chez Jules Bénédict. On allait se retirer, quand un Monsieur et une Dame entrèrent au salon. C'était un beau couple ! Le Monsieur, grand et vigoureux, réalisait le type

Digitized by Google

accompli du gentleman anglais. Air grave, tenue correcte. On l'appelait Capitaine. La femme était d'une beauté étrange. Figurez-vous, sur un corps de femme imposant, une tête de jeune fille encadrée par une luxuriante chevelure blonde. Un ovale régulier, de grands yeux doux et intelligents. Sous un front développé, un nez droit et finement ciselé. La bouche est petite, mais bien arquée. Une main blanche et aristocratique, une main d'enfant ! Bref, une de ces apparitions gracieuses et charmantes qui appellent l'attention et attirent tous les regards. Cette femme-là n'est pas seulement une jolie femme, c'est quelqu'un ! A l'aspect agréable et féminin se joint je ne sais quoi de passionné et de vindicatif.

« Ah ! mon cher Gounod, dit Jules Bénédict, voici Mme Weldon dont je vous ai parlé. Chantez-lui quelque chose, et, à son tour, elle se fera entendre. Je crois que vous serez très satisfait. » Mme Weldon insista des yeux et du geste, et elle présenta son mari à Gounod. L'auteur de *Faust* s'inclina et, de la meilleure grâce, se mit au piano. Il chanta plusieurs de ses mélodies, notamment *A une jeune fille*, paroles d'Emile Augier. Mme Weldon subit le charme, et, dans son émotion, elle se prit à pleurer. Les larmes, dit-elle, devinrent un ruisseau, le ruisseau se changea en fleuve, le fleuve en torrent, le tout couronné par une belle attaque de nerfs. Mme Weldon s'était blottie dans un coin, derrière les rideaux. Elle ne sortit de sa cachette qu'après le départ des invités.

Digitized by Google

Cette rencontre de pur hasard amena bientôt entre M. et Mme Weldon et Gounod des relations suivies et familières. Jules Bénédict avait chaperonné cette entrevue inconsciemment et sans se douter du drame intime qu'elle allait produire, drame qui a donné lieu à tant de récits, à tant de chroniques, et aussi à tant d'inventions.

Quel est donc le caractère de cette association entre deux artistes, de cette vie commune passée à Londres sous les frais ombrages d'un hôtel historique, et qui dura plus de trois années ? Cette demeure était-elle un foyer purement amical ?

Nous n'avons pas à déchirer les voiles. Nous respectons la gloire de Gounod, et nous savons les égards que nous devons à une femme distinguée. Tout cela est de la vie privée. Mais nous avons le droit d'examiner, dans ses détails extérieurs, cette aventure curieuse, où le négoce ne fut pas précisément négligé. Cette impression résulte pour nous des documents dont nous avons pris connaissance. Singulière histoire, qui fit dans le monde musical tout le tapage que vous savez ! « C'est de la folie, disait le *Gaulois* dans un article signé d'Albert Wolff le 24 août 1874, c'est de la folie, soit ! mais c'est la folie des hommes de talent ! »

Les écrivains anglais, aussi prudents que discrets, sont très réservés au sujet de Mme Weldon. Le dictionnaire de Grove lui consacre quelques lignes, qui se terminent ainsi : «... Les autres

Digitized by Google

détails de l'existence et de la carrière de la cantatrice n'ayant aucune connexité avec la musique, ne peuvent être traités dans ce dictionnaire. »

Pourquoi crier si vite *schocking!* La carrière de Mme Weldon, unie pendant plus de trois ans à l'existence artistique d'un compositeur célèbre, appartient à l'histoire, et, bien que les acteurs de la pièce, grands et petits rôles, tenants et aboutissants, soient encore vivants, nous pouvons, sans manquer aux convenances, nous étendre sur un point qui intéresse l'art musical.

Mme Weldon n'est pas, comme on l'a dit, la première venue. Un artiste comme Gounod eût-il honoré d'une amitié aussi persistante une femme vulgaire? Non, et Mme Weldon, comme cantatrice, pouvait prétendre à bien des succès. « Ce n'est pas une petite voix de salon, a dit l'auteur de *Faust*, c'est au contraire un organe parfaitement en état de supporter la responsabilité d'un grand local. » La voix n'était donc pas ordinaire. « Ne la forcez jamais, disait Gounod à son amie, et posez toujours la note sur son pivot. » (1).

Nous avons esquissé le physique de la cantatrice. Au moral, c'est une nature bizarre : un mélange d'artiste et de ménagère. Mme Weldon

(1) *Mon Orphelinat*, par Mme Weldon. 3me volume, pages 15 et 69.

Digitized by Google

cultive l'art du chant et le jardinage. Elle compose de la musique et bêche ses plates-bandes. Les boutures n'ont pas de secrets pour cette étrange Anglaise qui fait des traductions, des vers, qui écrit des poèmes, et en même temps scie son bois. Question d'hygiène! Mme Weldon se dit républicaine, et même communiste. Elle aime passionnément les animaux, surtout les carlins et les oiseaux. Ah ! les carlins ! Elle ne s'en sépare jamais. Cœur sensible, d'une sensibilité nerveuse et au besoin doublée de rancune.

« Tout en ayant le cœur très tendre, a-t-elle écrit (1), j'ai le pouvoir et le vouloir de soutenir la lutte quand on m'attaque, et, si l'on croit à la phrénologie, mon front atteste un remarquable génie pour les combinaisons et les raisons des choses. » Sous ce rapport, elle ne considère pas Gounod à sa hauteur. A propos de la lutte contre les éditeurs anglais, elle a dit : Gounod est un chicanier ; ce n'est pas un lutteur.

Mme Weldon s'est bien dépeinte. Elle a le don du travail et de l'opiniâtreté. Elle est capable de l'affection la plus dévouée, comme de la vengeance la mieux conçue. Trop souvent, le menu détail l'absorbe et la conduit à l'incohérence des idées. Ses brochures en sont la preuve.

L'artiste qui devait avoir des démêlés avec la justice anglaise, connaît la procédure. C'est une

(1) *Mon Orphelinat.* Vol. II, page 62.

Digitized by Google

plaideuse acharnée. Les journaux de Londres l'ont représentée se rendant un jour à l'audience, montée sur un énorme bicycle, les cheveux au vent, et vêtue d'un habit de soirée en satin noir. Tout dernièrement, en mai 1889, le tribunal de simple police de Bow-Street jugeait l'affaire de Pilotell contre Rochefort. Le rédacteur de l'*Intransigeant* était acquitté, et la foule poursuivait Pilotell. Mme Weldon recueillait Pilotell dans sa voiture.

Ces bizarreries, et bien d'autres encore, rapportées dans la presse, ont-elles été exagérées? C'est possible. Il n'en est pas moins reconnu que Mme Weldon est un esprit exalté. C'est aussi un esprit mystique et superstitieux. Après avoir été spirite, Mme Georgina Weldon est aujourd'hui convertie à l'hypnotisme. Elle raconte longuement, dans ses brochures, ses visions. Souvent elle voit une grande lumière blanche. La mère de Gounod lui est apparue plusieurs fois pour lui dicter la ligne de conduite qu'elle devait suivre, et Auber, l'auteur de la *Muette*, correspond volontiers avec elle, du haut des cieux, par l'intermédiaire des tables tournantes! Voilà certes un caractère qui sort du commun. Complétons le tableau par quelques détails biographiques:

Georgina Weldon n'est pas une anglaise proprement dite. Son père était Gallois et sa mère de race Ecossaise. Son père, membre du Parlement, second fils de Morgan Thomas, était connu

Digitized by Google

sous le nom de Morgan Tréherne (1). Elle naquit le 24 mai 1837 à Clapham près Londres, où habitait sa grand'mère Thomas.

Son enfance s'écoula au milieu du luxe, et la jeune fille reçut une éducation des plus complètes. Elle suivit des leçons de Littérature, de Musique, de Peinture ; elle apprit le Français, l'Italien et l'Allemand. C'est elle-même qui nous initie aux détails de son instruction. Enfant, elle vécut en Italie. Sa famille installée, pendant l'hiver, à Florence, se serait liée avec la Princesse Mathilde.

En 1858, elle fait la connaissance d'un jeune et bel officier du 18me régiment de Hussards, Sir Harry Weldon. Le militaire était élégant, mais sans fortune. Mme Weldon nous le représente comme un *panier percé*, qui, après avoir dissipé tout son avoir, voulait aller se faire casser la tête aux Indes. Miss Georgina s'opposa à ce noir dessein. Elle aimait ce beau cavalier âgé de 23 ans. La jeune fille n'avait que 22 printemps. Malgré la défense formelle de son père, Georgina épousa le Capitaine, à la date du 21 avril 1860. Ce coup de tête lui fut fatal au point de vue

(1) « — Ma famille, dit Georgina Weldon, était orgueilleuse de son origine. Un certain chevalier, Sir Gilbert Treherne, avait, je crois épousé la fille d'Edouard IV. Mon père se complaisait à parler de sa généalogie illustre. Il disait être descendu en ligne directe des Plantagenets. » — (*Mon Orphelinat*, volume Ier, page 2).— Mme Weldon serait-elle de race Royale ?

Digitized by Google

pécuniaire. Son père ne voulut plus la revoir et la déshérita. Elle n'eut aucune dot, alors que ses sœurs recevaient en mariage chacune la somme de 175,000 francs. L'amour ne raisonne pas.

Les jeunes époux virent bientôt les difficultés surgir. Ils se retirèrent dans le nord du pays de Galles pour vivre avec économie. Fort heureusement pour le ménage, le Capitaine réalisa quelque temps après, et en plusieurs fois, un héritage, ce qui lui permit de continuer ses dépenses exagérées. Pour y subvenir, sa femme résolut de mettre à profit son talent de cantatrice.

Déjà, l'artiste avait donné des concerts au Canada, en 1861, pendant la guerre des Etats-Unis, au bénéfice des volontaires anglais, et les journaux d'alors l'avaient surnommée le Napoléon de la musique. Dans le pays de Galles, elle chanta au profit du régiment de son mari, et elle vint ensuite à Londres pour y embrasser la carrière artistique. Elle était encouragée par Jules Bénédict, et par Hullah. Pour s'habituer au public, elle s'engagea dans plusieurs Sociétés chorales, notamment dans les chœurs d'Henry Leslie. La presse ne lui fut pas favorable. Pourquoi ne faisait-on pas son éloge, pourquoi ne parlait-on pas d'elle? Voici comment Mme Weldon explique le silence que les journaux anglais gardaient sur elle, sur sa personne, et sur son talent:

« A ce moment-là, je ne me doutais pas que la musique est de la marchandise pure et simple. Cet art divin,

Digitized by Google

du moment qu'on l'embrasse comme carrière, devient une denrée sur laquelle les journalistes, les éditeurs, les agents de concert et de théâtre prélèvent leurs impôts. Tous ces dons célestes, ces beautés divines passent à l'octroi de la poche du reporter, et à la douane du bureau des annonces. D'une façon ou de l'autre, il faut finir par y laisser *sa peau* si l'on veut parvenir. Pour réussir, il faut avoir des relations avec cette fange; et moi dame !... j'étais une dame bien née, comme il faut ; cela me révoltait. J'étais pour cette cohorte d'aventuriers une bête noire, un chien galeux ! Une dame qui avait une bonne réputation depuis tant d'années, il n'y avait pas l'espoir de lui voir un amant, il n'y aurait pas moyen de la séduire, pas moyen de faire du chantage. Il fallait donc dire beaucoup de mal de son talent..... »

Plus loin :

« Etre la maîtresse d'un Duc, le tromper beaucoup, être une femme très dévergondée, boire du champagne, fumer, tousser épuisée par des nuits d'orgie, voilà où on peut encore réussir. Quant aux hommes, eux, ils réussissent par les femmes. Ils font la connaissance des femmes du grand monde bêtement éprises de leurs mollets, ou autre chose..... »

Nous abrégeons cette citation du livre de Mme Weldon (1). Telle est, selon la cantatrice, la méthode à employer, en Angleterre, pour gagner la bienveillance des reporters, des critiques et du public de Londres. Je ne sais si cette opinion s'étend aux autres pays. Toujours est-il

(1) *Mon Orphelinat*. Vol. 1er, page 32.

Digitized by Google

que le principal obstacle que l'artiste croie avoir rencontré au début de sa carrière, ce fut la vertu.

La passion de l'enseignement s'était déclarée chez elle. Mme Weldon prit des élèves à l'éducation desquels elle se consacra avec un dévouement complet. D'abord les sœurs Jones, ensuite une jolie américaine Nina Gaëtano, et les frères Rawlings. L'enseignement du chant ne lui suffit pas. Elle veut fonder un Orphelinat pour enseigner la musique à de malheureux enfants abandonnés. Les orphelins seront recueillis dans un grand hôtel qui servira à la fois d'habitation et de Conservatoire de musique.

Le 13 septembre 1870, le jour même où Gounod débarquait en Angleterre, M. et Mme Weldon visitaient Tavistock-House, (Tavistock-Square), dans le but de l'acheter. Le 3 décembre suivant, le contrat d'acquisition fut signé. La prise de possession n'eut lieu qu'au mois de mai 1871.

Tavistock est une maison célèbre. Dickens l'avait habitée pendant dix ans. C'est un grand hôtel, situé dans un des beaux quartiers de Londres, entouré d'arbres et enfoui dans la verdure des jardins. Au premier étage, il y avait un grand salon où Dickens faisait jouer la comédie. Ce salon qui, pour le romancier anglais, était un théâtre, devient une salle de concert. En achetant Tavistock, Mme Weldon avait en quelque sorte pris pour devise : Tout pour la musique !

Digitized by Google

Georgina Weldon, nous l'avons dit, avait, dès son enfance, cultivé l'art du chant. Elle était bonne musicienne. Jusqu'en 1862, ses auteurs préférés étaient Bellini, Donizetti, Verdi et Rossini. Wagner, qu'elle avait très consciencieusement étudié, n'était pas son homme. La cantatrice, fidèle à l'école italienne, délaissa bien vite le Maître allemand. Quand elle entendit *Faust*, à Londres, ce fut pour Mme Weldon une révélation. Elle y trouva quelque chose de nouveau, un charme qu'elle n'avait pas encore ressenti. L'enthousiasme était sincère. Dès lors, elle ne voulut plus chanter que les œuvres de Gounod. Mme Weldon eut des succès dans les salons où elle chantait la musique de *Faust* d'une façon originale. De la musique à l'auteur, il n'y avait plus qu'un pas. Voir Gounod ! c'était pour l'artiste un rêve, une idée fixe !

« On m'avait dit, écrit-elle (1), qu'il avait été trappiste, que c'était un jeune homme saint et silencieux. Il n'était pas étonnant que sa musique fut si pénétrée et si divine. Et puis on disait qu'il chantait *Faust* comme personne... »

Mme Weldon était donc fort nerveuse, quand, le 20 février 1871, elle entra dans le salon de Jules Bénédict, où elle espérait voir et entendre Gounod. Bénédict lui avait promis cette bonne fortune. A première vue, Georgina fut désap-

(1) *Mon Orphelinat*, 1er vol., page 37.

Digitized by Google

pointée. L'aspect du Maître, vêtu d'un complet brun, ne la séduisit pas tout d'abord. « Ce n'était pas un maigre et silencieux trappiste. » L'impression changea vite, dès que Gounod se mit à chanter. Le capitaine Weldon, alors héraut d'armes de la Reine, avait conservé tout son flegme. Pour sa femme ce fut autre chose. Gagnée par l'émotion, Georgina, comme nous l'avons dit, tombait dans une attaque de nerfs.

Le lendemain, nouvelle rencontre fortuite ! Gounod était allé entendre une répétition à la Société chorale de Leslie. Il fut tout surpris d'y trouver Mme Weldon qui chantait un solo de Mendelssohn. Ce fut au tour de Gounod de s'extasier. Il n'eut pas d'attaque de nerfs. Cela est réservé aux femmes, mais il fut frappé de la pureté de cette voix de soprano, et de la noble simplicité du style de l'artiste. Gounod fit à la jeune femme les plus chaleureux compliments.

Le jour suivant, jour de réception chez le compositeur, la cantatrice vint faire visite. Cette fois, elle se présentait en solliciteuse. Elle demandait au Maître une lettre de recommandation pour être inscrite au programme d'un concert donné au bénéfice des blessés français. La démarche ne se borna pas là. On se mit au piano. Mme Weldon chanta le rôle de Marguerite de *Faust*, Gounod prit la partie de ténor, et la partition fut lue d'un bout à l'autre. « *Ce jour-là nous n'en lûmes pas davantage !* » L'auteur était ravi, et s'écriait : Quelle voix étrange ! une

Digitized by Google

voix des deux sexes ! Voilà la Pauline de mes rêves !

Les relations musicales si bien commencées se continuèrent (1). Elles devinrent amicales, et l'intimité s'accentua. Gounod fit à M. et à Mme Weldon quelques confidences sur la situation de ses affaires avec les éditeurs anglais. Il écouta les conseils de l'un et de l'autre, et ces conseils lui parurent très pratiques. Finalement, il se détermina à les prendre pour guides dans ses affaires d'intérêts.

C'est ainsi que les sympathies réciproques devinrent plus cordiales. Mme Weldon était au comble du bonheur. Quelle auréole elle entrevoyait ! S'attacher à la gloire musicale de l'homme dont elle admirait le génie, devenir la nymphe Egérie du maître, être l'interprète de ses œuvres, créer le rôle de Pauline dans *Polyeucte* ; d'autre part protéger le compositeur auprès des agents internationaux, des impressarios, des directeurs et des éditeurs ; fonder sous son patronage une Ecole de musique; tout cela était un rêve, un rêve doré dont la réalisation paraissait certaine. C'était la gloire; c'était aussi la fortune. Quant à M. Weldon, il approuvait un

(1) Chère Madame, écrivait Gounod le 2 mars 1871 à Mme Weldon, si je vous ai fait quelque peu de bien, votre visite d'hier et votre lettre de ce matin m'en ont fait beaucoup : la dette est donc de mon côté. *Faust*, *Roméo*, leur auteur sont à la disposition de tout ce qu'il y a en vous de *Marguerite* et de *Juliette*.

Digitized by Google

plan qui l'affranchissait de bien des ennuis domestiques. Sa femme, absorbée par des occupations multiples, le laisserait enfin aller au Cercle fumer de bons cigares...

Gounod, de son côté, semblait s'attacher de plus en plus à la vie anglaise. Londres lui plaisait par ses grandes solennités musicales. Son élégie *Gallia* avait été accueillie avec le plus grand enthousiasme. Les ovations avaient été prodiguées à l'auteur, et une grande société chorale, la Société Royale d'Albert-Hall, se formait sous sa direction. L'exemple d'Hændel le sollicitait peut-être! Après avoir rempli la France de sa renommée, pourquoi ne pas recommencer une carrière nouvelle en Angleterre, et ouvrir pour ses œuvres une ère encore plus brillante qu'en France? Cette idée, et d'autres circonstances, lui firent peu à peu prendre la résolution de se fixer, pour un temps indéterminé, à Londres. N'avait-il pas là de véritables amis, M. et Mme Weldon qui, bien au courant des habitudes et des choses anglaises, lui ouvraient les yeux sur ses intérêts, et le protégeaient contre l'âpreté des éditeurs. Paris ne l'attirait plus, en présence de tous ces avantages!

Au mois de juin 1871, c'est Mme Weldon qui nous fournit ce renseignement, Gounod avait reçu une invitation à dîner de la part de M. Thiers. D'après des avis officieux, M. Thiers voulait lui offrir la succession d'Auber, comme Directeur du Conservatoire de Paris. Gounod déclina

Digitized by Google

cette invitation, et, le 19 du même mois, il vint s'installer comme pensionnaire à Tavistock, où il resta jusqu'au 31 juillet. Pendant ce temps, il se livra à un travail assidu. La demeure lui plaisait. Et sa future Pauline était près de lui, toute prête à répéter le rôle au fur et à mesure de sa composition. C'est ainsi qu'il écrivit le Songe et le final du troisième acte de *Polyeucte* ; c'est ainsi qu'il orchestra une grande partie de son opéra, et qu'il réduisit, en entier, le rôle de Pauline pour le piano. Il travailla aussi à *Rédemption* et écrivit un grand nombre de mélodies. Mme Weldon espérait débuter, en 1872, au Grand-Opéra de Paris, dans *Polyeucte*. Pour ses costumes, un artiste lui avait dessiné des modèles qu'elle avait envoyés aux colonies, pour les faire broder sur des étoffes indiennes. Ce temps-là fut la lune de miel du séjour de Gounod à Tavistock. Propriétaires et pensionnaire (1) s'entendaient entre eux à merveille. Tout le monde était content. Hélas ! les lunes de miel n'ont souvent qu'un quartier !

Le 31 juillet 1871, Gounod se rendit à Paris, où il resta jusqu'au 1er décembre suivant. L'auteur de *Polyeucte* voulait préparer l'engagement de Georgina Weldon à l'Opéra pour créer le rôle de Pauline. Des pourparlers avec M. Halanzier eurent lieu à ce sujet, et, pour aplanir les diffi-

(1) Gounod payait une pension mensuelle à M. et Mme Weldon.

Digitized by Google

cultés d'un début, le compositeur résolut de présenter sa cantatrice au public parisien, dans son œuvre nouvelle, *Gallia*.

Nous savons dans quelles conditions cette œuvre fut composée. L'auteur, pour représenter la France outragée par l'insolence de ses ennemis, s'était souvenu de Jérusalem en ruines, des gémissements du prophète Jérémie, et, sur les premiers versets en latin des *lamentations*, il écrivit une élégie biblique, à laquelle il donna un titre de circonstance. « Cette composition, dit Gounod, me vint tout entière d'un seul bloc. Elle éclata dans mon cerveau comme une sorte d'obus. »

Voici le titre de l'œuvre inscrit sur le manuscrit original de la partition : *Elégie biblique avec chœurs, solis, orchestre et orgue, composée pour l'ouverture de l'Exposition internationale de Londres, et exécutée pour la première fois le 1er mai 1871 dans Royal Albert-Hall, par Charles Gounod* (1).

(1) Quatre grandes compositions avaient été demandées, à cette occasion, à quatre artistes différents : Sullivan pour l'Angleterre, Gounod pour la France, Ferdinand Hiller pour l'Allemagne, Pinsuti pour l'Italie.

La partition a été vendue à la maison Novello de Londres, pour tous pays. Une édition française, paroles de Gounod, a paru à Paris chez Choudens.— Le chœur dans *Gallia* se compose de 1ers et 2mes sopranos, ténors et basses.

Digitized by Google

L'œuvre se divise en quatre parties :

1° Introduction.— Chœur : *La voilà seule, vide, la cité Reine des cités ! Ses enfants pleurent nuit et jour dans ses murs désolés.....*

2° Soprano solo et chœur.

Soprano solo : *Ses tribus plaintives ne viennent plus à tes temples saints chanter leurs cantiques.*

Reprise du chœur sur les mêmes paroles.

Soprano solo : *Ses remparts ne sont que décombres.... Sous les fronts vierges plus de fleurs.... etc.*

3° Solo et chœur.

Chœur : *O mes frères qui passez sur la route voyez mes pleurs, ma misère !... Grâce, Dieu vengeur, pour tes enfants sans armes ! Contre l'insolent vainqueur, arme ton bras !*

Pendant ce morceau, la voix de soprano s'entremêle au chœur et alterne avec lui.

4° Final.

Soprano solo : *Jérusalem, Jérusalem, reviens vers le Seigneur !*

Réponse du chœur sur les mêmes paroles.

Cette *Lamentation*, écrite en style de cantate, fut exécutée au Conservatoire de Paris, le dimanche 29 octobre 1871, ainsi qu'au concert du

Digitized by Google

dimanche suivant (1). Elle se distingue par la progression. Triste et monotone au début, elle s'accentue avec l'intervention du chœur et le final se termine par une véritable explosion musicale : *Jérusalem, Jérusalem !*

Le troisième morceau, où le solo et le chœur dialoguent pour se réunir ensuite en un ensemble : *O mes frères*, parut être la partie la plus attachante. Les voix sont soutenues par des harmonies plaquées.

Mme Weldon, chargée de la partie de soprano, n'eut pas à se plaindre de l'accueil réservé à son début par le public du Conservatoire. La plupart des journaux lui furent favorables. Plus tard, la Presse parisienne devait être moins bienveillante à son égard. Sans présenter l'artiste comme un prodige dans l'art du chant, on trouvait sa voix d'une justesse parfaite, voix étrange, d'un mince volume, fraîche, mais froide. L'artiste chantait avec sentiment. On remarqua notamment la tenue d'un *si* naturel aigu.

M. E. Legouvé, en écrivant à Jules Bénédict, résumait ainsi ses impressions sur *Gallia* :

« Mme Weldon est arrivée, la personne a plu. Son attitude réservée et de femme du monde a plu. Il n'y avait pas en elle l'apparence d'une femme de théâtre.

(1) Gounod, pour l'exécution en France, fit lui-même cette traduction en prose française du texte latin. M. J. Barbier, qui avait déjà traduit *Gallia* en français, ne devait pas être content.

Digitized by Google

Dès qu'elle a chanté, sa voix a paru bien timbrée, sa manière de chanter naturelle, simple, et d'un bon style. Elle a eu beaucoup de succès dans son premier morceau. Dans le second, je crois, on aurait voulu un peu plus de force, et la voix a été forcément étouffée sous le chœur. Ajoutez qu'elle avait une peur affreuse! L'œuvre de Gounod a été aussi fort bien accueillie. Ce qui me plaît le plus, c'est l'Introduction que je trouve pleine de désolation. La note jetée par le cor seul produit un effet de tristesse navrante. J'aime beaucoup le premier morceau de Mme Weldon. Le dernier, quoique moins nouveau, est plein d'élan....»

Dans le courant du mois de novembre 1871, deux auditions de *Gallia* furent données à l'Opéra-Comique. La première fois, la *Lamentation* était accompagnée du *Domino noir*. L'œuvre d'Auber faisait opposition au chant patriotique. A la salle Favart, *Gallia* fut exécutée avec un certain luxe de décors et de costumes. Le théâtre représentait les ruines de Jérusalem ou de toute autre ville ancienne ou moderne. Au final, on voyait apparaître deux Génies auxquels s'adressent les cris d'espérance qui terminent la *Lamentation*.

Mme Weldon eut moins peur à l'Opéra-Comique qu'au Conservatoire. Mais son costume biblique, au point de vue plastique, lui parut gênant :

« Dans mon costume, dit-elle (1), j'avais une énorme traîne. Il me fallait marcher à reculons, sans tomber, et rencontrer une borne sur laquelle je devais me trouver

(1) *Mon Orphelinat*, vol. 1er, page 63.

Digitized by Google

assise sans l'avoir regardée... Les chœurs qui étaient derrière moi détonnaient et ne me soutenaient pas. Ce qui me tourmentait le plus, c'était ma traîne et ma borne ! Les choristes me semblaient hideux. C'était la première fois que je les voyais de près. Ils étaient horriblement grimés. Lorsqu'enfin, arrivée saine et sauve sur ma borne, je devais regarder de côté pour contempler les Israélites, il me prenait envie de rire, en pensant que c'étaient ces gens-là que je devais appeler : *Mes frères* ! *Gallia* était fatalement déplacée à l'Opéra-Comique. » (1)

Et Georgina Weldon, dans son récit, ajoute qu'elle fit une grande impression. Elle prétend que Charles Blanc et Jules Simon pleuraient. M. Weldon pleurait aussi. Choudens, dit-elle, était ravi. Dulocle, le directeur, lui déclarait qu'elle avait le génie du geste !

Georgina Weldon chanta encore une fois *Gallia* à l'église St-Eustache, au mois de novembre. Elle rentra ensuite en Angleterre. Gounod revenait aussi à Londres, où l'appelaient des affaires d'intérêt, et la vie commune fut reprise à Tavistock. Bientôt, le musicien tomba malade, et cette circonstance resserra plus étroitement l'intimité qui existait entre Gounod et ses hôtes.

(1) Georgina Weldon avait demandé à l'auteur d'arranger *Gallia* en pièce de musique religieuse. Gounod lui répondit : — Quant à arranger *Gallia* pour les églises, c'est impossible. Ce n'est bon ni pour orgue seul, ni pour les églises. C'est ce que c'est, et j'ai horreur des selles à tous chevaux.

Digitized by Google

Ceux-ci lui prodiguèrent les soins les plus assidus et les plus empressés. L'auteur de *Faust* l'a reconnu lui-même, et a exprimé sa reconnaissance.

Les grands hommes sont souvent la proie des biographes, qui, pour montrer leur sujet en pantoufles et en robe de chambre, ouvrent toutes les portes, toutes les fenêtres, et, au besoin, cassent les vitres. Généralement, ils attendent la mort de leur héros; le culte est posthume. Mme Weldon, dans un tout autre but, et par esprit de vengeance, a publié, après sa brouille avec l'auteur de *Faust*, le récit de ce qu'elle appelle sa *Gounodyssée*. Dans ce journal, la cantatrice se pose en victime, et elle raconte, jour par jour, la vie intime à Tavistock. Nous ne suivrons pas Mme Weldon dans son racontar. Le mobile est suspect. De cette lecture pénible, il semble résulter que le séjour de Gounod à Londres a eu un caractère beaucoup plus commercial que romanesque. Gounod, au milieu des discussions, des luttes d'intérêts, des difficultés de tous genres avec les éditeurs, n'a pas eu, en Angleterre, une vie tranquille. Si les affaires musicales le retenaient loin de son pays, la maladie l'empêcha, à plusieurs reprises, de quitter Tavistock que des soins par trop vigilants finissaient par lui rendre insupportable. Gounod était non seulement un ami, il était aussi un capital. Mme Weldon, dans ses brochures, répète souvent que son principal

Digitized by Google

souci était de rendre à Gounod la vie calme et heureuse. « Je voulais, dit-elle, qu'il fut toujours *capable de composer.* » Aussi, la santé du Maître était-elle surveillée de près. La moindre indisposition était un sujet d'inquiétude, et Gounod ne devait pas quitter la maison. M. Weldon, excellent garde-malade, le ramenait bien vite au logis lorsqu'il avait l'imprudence de sortir sous l'influence d'un rhume.

Le retour de Gounod en France eut été le renversement de toutes les espérances. Le compositeur parti, l'Institut musical de Tavistock allait s'effondrer. C'est ce que ne voulaient pas M. et Mme Weldon.

En quoi consistait donc cet établissement ? Dans un Orphelinat et dans le Chœur Gounod (*Gounod's Choir*).

L'Orphelinat était à la fois une classe de musique et un asile. Le but de Mme Weldon était de recueillir et d'élever des enfants abandonnés. Elle les adoptait dès l'âge d'un an, et expérimentait sur eux sa méthode de chant. Georgina Weldon prétend qu'il faut rompre le gosier des babys, comme on rompt de bonne heure les membres des enfants destinés a l'acrobatie. Il est aussi nécessaire d'exercer, dès l'enfance, les organes vocaux que les doigts des instrumentistes, car l'enfant naît avec toutes les facultés nécessaires. Ces facultés, il faut savoir les développer. En un mot, la voix ne doit pas se former d'elle-même. Il vaut mieux *prévenir* que d'avoir à *réformer*...

Digitized by Google

Je ne discuterai pas les mérites de cette méthode radicale et préventive. Cela rentre dans la question *d'allaitement musical* que Gounod a traitée de son côté, et dont nous avons parlé dans un chapitre précédent (1). Sur ce sujet, l'auteur de *Faust* a consigné ses idées dans un opuscule, et dans un journal intitulé *Le Nouveau-Né*, feuille périodique publiée par l'Institut musical de M. et Mme Oscar Comettant. *Le Nouveau-Né* n'a pas dépassé le jeune âge. Je crois que le journal n'existe plus. C'est dommage ! *Le Nouveau-Né* était le manuel de la bonne mère, à laquelle on indiquait les soins à donner à l'enfant, au point de vue de la santé du corps, et au point de vue musical. Gounod, en écrivant dans *Le Nouveau-Né* sur l'*allaitement musical*, s'occupait de l'éducation de l'oreille du petit enfant. Mme Weldon allait plus loin. Elle prétendait faire de ses marmots, à peine au sortir du sevrage, de véritables exécutants. Elle a produit à Londres, dans quelques séances musicales, une petite fille de deux ans qu'elle aurait mieux fait de garder à son Orphelinat de Tavistock. Bien que cette institution eût son comité, ses médecins et même ses chirurgiens honoraires, son auditeur des comptes (*auditor*) et son *solicitor*, je ne crois pas qu'elle ait jamais été bien prospère. Trois ou quatre mioches recueillis à Tavistock, et voilà tout !

(1) Gounod écrivain.

Digitized by Google

Le chœur Gounod (*Gounod's Choir*) était une idée plus sérieuse. Cette société d'amateurs, fondée sous le patronage du Maître, était dirigée par Georgina Weldon, chargée d'instruire et de faire répéter les choristes.Chaque membre devait assister à un cours qui se tenait à Tavistock, dans la grande salle de Dickens. M. Weldon avait fait agrandir cette pièce et, plus tard, cela devint un chef de réclamation dans le procès intenté contre Gounod.

Le *choir* était réglementé par des statuts en treize articles. La cotisation est annuelle. Outre la classe de Georgina Weldon, des cours supérieurs ont lieu sous la présidence de Gounod. L'association a son Comité, son Secrétaire, son Trésorier.

Mme Weldon, comme administrateur délégué, subvient à tout. Quelle activité ! C'est elle qui, aux séances, range les dames selon leur taille, les place selon la couleur de leur costume et la disposition de leurs rubans. Quant aux faux cheveux, aux chignons abondants, ils sont absolument proscrits.

Le chœur Gounod devait donner chaque année cinq grandes séances publiques à St-James-Hall. La musique était publiée chez Smith, et fournie aux membres de la société au prix coûtant. Smith ! Ce nom est à retenir. Nous allons voir bientôt cet éditeur mêlé à la querelle de Gounod et de Mme Weldon.

M. Oscar Comettant, l'ancien directeur du

Digitized by Google

Nouveau-Né, nous initie dans son feuilleton du *Siècle*, à la date du 5 mai 1873, au fonctionnement de la société chorale. M. Comettant nous fait entrer dans l'intimité de la maison. On n'est jamais trahi que par les siens :

« Je suis allé cette semaine à Londres faire visite à l'auteur de *Faust*. Gounod habite Tavistock-House, chez M. et Mme Weldon qui sont pour le compositeur des amis dévoués et des admirateurs passionnés. La maison, de style grec, est vaste, meublée suivant les confortables habitudes anglaises, et enserrée dans la luxuriante verdure de deux beaux squares qui la font ressembler à une agathe blanche entourée d'émeraudes.....

« On a dit que Gounod se plaît plus à Londres qu'à Paris. Cela n'est pas exact. Gounod se plaît dans la maison de ses amis à Londres, — qui n'est pas Londres, — parce que dans cette maison, où son âme est à l'aise, il trouve avec la solitude du cloître, le mouvement artistique et la vie intellectuelle. En effet, il est des heures dans la semaine où la solitaire maison se remplit des harmonies d'un chœur d'hommes et de femmes, qui, sous la direction de Mme Weldon, viennent essayer les œuvres encore inédites du Maître, que plus tard le public entendra dans des concerts périodiques donnés à Saint-James-Hall.

« Tavistock, on le voit, est moins une maison qu'un temple de musique dont Gounod est le dieu, Mme Weldon l'ardente prêtresse, et M. Weldon *l'apôtre convaincu*. Et ce ne sont pas les fidèles qui manquent pour la célébration du culte de cette religion musicale.

« J'ai assisté mardi dernier à la répétition générale de la messe brève en *ut* majeur, dédiée à l'Archevêque de Westminter, et j'ai pu constater que la Société chorale, fondée récemment par notre illustre compositeur, offrait déjà un ensemble très satisfaisant. Une centaine de chan-

Digitized by Google

teurs, enfants, dames et demoiselles du monde, et gentlemen, ont dit cette œuvre nouvelle de Gounod avec la foi qui soulève les applaudissements, à défaut de montagnes.

« Mme Weldon avait conduit avec beaucoup d'autorité et de talent les chœurs de *Gallia*. Elle avait dit de sa voix pure, sobre et admirablement posée, les *soli* de cette composition patriotique.

« On attendait le Maître pour conduire au piano la Messe, et recevoir de lui les dernières observations. Gounod, assez souffrant ce jour-là, descendit de son cabinet de travail, qui est situé au second étage, au premier étage disposé en salle de concert, pouvant contenir environ 200 personnes. Il se présenta en pantoufles et en bonnet de velours sur la tête. On applaudit, non pas la calotte, mais le cerveau qu'elle protège. La répétition de la messe commence.... L'auteur paraissait satisfait de ses interprètes. Il leur a prononcé un *speech* presque sans accent.... »

On donnait à Tavistock des soirées plus intimes dont nous trouvons le compte rendu dans des journaux anglais amis de la maison. Voici quelques lignes d'un de ces articles :

« Tavistock est le rendez-vous des artistes de distinction. Parmi les célébrités, j'ai rencontré Félicien David. Gounod, gai et spirituel, s'est mis au piano, et a exécuté la *Marche funèbre d'une marionnette*. Ensuite, on a joué une petite comédie de salon, dans laquelle Gounod remplissait un rôle de concierge. La baronne de Katow, la violoncelliste à la mode, y assistait.... »

Beaucoup d'articles ont été publiés tant en France qu'en Angleterre, sur Tavistock et

Digitized by Google

sur les concerts de Gounod. Il serait trop long de les reproduire, même par fragments.

Les concerts donnés à Saint-James-Hall eurent lieu pendant deux saisons (1872–1873, et 1873-1874). Au premier concert du 15 juillet 1872, Gounod chanta lui-même au piano sa mélodie : *The maid of Athen* (Vierge d'Athènes), écrite sur les paroles de Lord Byron. Georgina Weldon et Nina Gaëtano donnaient leur concours à cette séance.

La première saison fut close par un concert au bénéfice de Gounod, fondateur et directeur de l'œuvre. Parmi les morceaux inscrits au programme figuraient les airs du ballet de *Faust* que le public anglais n'avait pas encore eu l'occasion d'entendre.

Les concerts de Saint James-Hall, où l'on exécutait les œuvres récemment écrites par le Maître, n'obtinrent pas tout le succès qu'on espérait. Les grands journaux de Londres, le *Times* notamment, n'aidèrent, ni par leurs réclames, ni par leurs critiques, l'Institution du *Gounod's Choir*. Mme Weldon s'en plaint amèrement dans ses brochures. Elle attribue ce silence et cette indifférence de la presse anglaise à l'influence hostile des éditeurs.

Gounod parut à Londres dans beaucoup d'autres concerts que nous ne pouvons énumérer. Citons le concert de Jules Bénédict, le 19 juin 1873, auquel Faure assistait. Georgina Weldon interpréta les compositions de Gounod, et la Lucca

Digitized by Google

celles de Faure. Vers la même époque, matinée musicale dans les salons Wilis, où l'on entendit Gardoni, Mmes Conneau et Weldon. Gounod dirigeait l'exécution de ses œuvres. Au mois d'août suivant, Gergina Weldon chantait une nouvelle composition religieuse de Gounod, au Crystal-Palace, etc.

En 1872, Gonnod fit une tournée artistique en Belgique avec M. et Mme Weldon, Nina Gaëtano et le ténor Verrenrath. Au mois d'août, concert à Spa. L'auteur accompagne lui-même ses interprètes au piano. Le 20 octobre, grand concert au théâtre de la Monnaie. On exécute *Gallia*, la symphonie en *mi* bémol, et les airs du ballet de *Faust*. D'autres concerts sont donnés, et Gounod reçoit partout l'accueil le plus flatteur.

Ces voyages étaient quelquefois agrémentés d'incidents. Nous avons dit combien Mme Weldon aimait les animaux. Elle ne marchait pas sans ses carlins : en quoi elle était marquise. Elle les mettait aux bagages, bien arrimés dans des paniers spéciaux. Ainsi, on arrive à la gare de Bruxelles, de bon matin. Hélas ! les paniers ne sont pas là. Les chiens ont suivi une fausse direction. Grand désepoir de Georgina ! Elle veut télégraphier. Le télégraphe n'est pas encore ouvert au public. Et l'auteur de *Faust* restait, furieux, sur le quai. « Sacrés chiens, s'écriait-il. Est-il rien d'insupportable comme une femme qui ne peut se passer de bêtes, d'oiseaux, de

Digitized by Google

carlins, de grenouilles et de tortues ! » Mais Mme Weldon veut, à tout prix, retrouver ses chiens. Sans plus de façon, elle se fait conduire au palais du Roi des Belges ; elle demande M. Jules Devaux, chef de cabinet de Sa Majesté. M. Jules Devaux dormait encore. Qu'importe ! Il y a urgence, dit-elle. On réveille le chef du cabinet, qui, de bonne grâce, fait mettre le télégraphe en mouvement. On retrouve les carlins qui avaient été mal bifurqués. Ils reviennent sains et saufs, et Gounod, dont la juste colère était apaisée, se promène gaiement dans les rues de Bruxelles, suivi de cette petite meute.

Pendant son séjour en Belgique, plusieurs journaux de Paris annoncèrent que Gounod s'était fait naturaliser Anglais. L'*Evénement*, dans un article signé Jules Claretie, demandait à l'auteur de *Faust* de démentir cette nouvelle. « M. Gounod, disait le futur administrateur de la Comédie-Française, a cessé d'être ce qu'on peut appeler un Français *pratiquant*. » Le *Gaulois* taxait le compositeur d'ingratitude envers la France. Gounod répondit à M. Tarbé, directeur de ce journal, une lettre dont nous extrayons le passage suivant :

« ... Ce que je puis dire, c'est que la notion de patrie n'est nullement, à mes yeux, une notion géographique ; c'est qu'on peut rester Français, et très Français, en vivant ailleurs qu'en France ; c'est qu'un homme appartient à son pays par le nom qu'il en a reçu et qu'il

Digitized by Google

tâche de lui laisser le plus honorable et le plus illustre, en retour de sa naissance ; c'est qu'enfin Hændel a passé trente ans de sa vie en Angleterre, comme Rossini et Meyerbeer en France, pour la gloire de leur patrie... »

On quitta la Belgique à la fin d'octobre 1872 pour revenir à Tavistock. Par un singulier hasard, les carlins, au retour, furent perdus. On les avait encore mal aiguillés.

Durant cette même année 1872, on demanda à Gounod de venir diriger à Strasbourg l'exécution de ses œuvres religieuses. Le compositeur refusa. « Strasbourg, disait-il, est au pouvoir des Prussiens, et je ne veux plus les voir ! » N'étaient-ce pas les Allemands qui avaient incendié sa maison de Montretout ! Gounod, dans sa lettre du 9 octobre 1871, écrivait :

« ...Savez-vous que je viens de faire une triste découverte ? Le *Requiem* et le *Kyrie* de ma messe des morts (manuscrite et inédite) étaient restés à Montretout, dans mon chalet, où ils ont dû être la proie des flammes. Il va falloir que je les retrouve dans ma tête et que je les recommence. Ainsi soit-il, et à la grâce du Père qui est aux Cieux ! .. »

L'immeuble avait été incendié, mais le manuscrit avait été, au préalable, sauvé du sinistre. On le trouve, quelque temps après, inscrit sur le catalogue d'une vente d'autographes qui eut lieu à Berlin.

Nous ne parlerons qu'incidemment de la

Digitized by Google

grande société chorale d'Albert-Hall, dirigée par Gounod, et pour laquelle le musicien a écrit ou arrangé un grand nombre de chœurs. Le premier concert eut lieu le 1er mai 1872, en présence de la reine Victoria et de toute la cour (1). La musique religieuse dominait dans le programme où ne figuraient que les œuvres du Maître français. Bientôt des difficultés s'élevèrent entre le Directeur et les membres du Comité pour l'engagement des solistes. C'est une querelle qui offre peu d'intérêt, et au sujet de laquelle Mme Weldon a écrit une brochure en anglais. La plume ne lui quitte pas les mains. Il y a lieu de penser que les commissaires voulaient exclure Mme Weldon de toute ingérence dans l'association. D'un autre côté, la cantatrice, toujours prête à la lutte, ne laissait jamais Gounod aller seul au comité d'Albert-Hall. Cette institution était son ennemie, et pouvait entraîner Gounod hors de son influence.

On voit combien la vie du musicien était surmenée à Londres. Le nombre des œuvres écrites en Angleterre atteste l'activité du compositeur. Nous en donnerons plus loin la liste.

Mais toute cette énergie, tout ce labeur devaient se briser contre la ligue des éditeurs

(1) Georgina Weldon, dans son livre *Musical reform.* prétend que le Duc d'Edimbourg, auteur de plusieurs valses, se joignit plus tard à la ligue qui se forma contre Gounod.

Digitized by Google

anglais. Ah ! *les vieux amalécites*, comme on les appelait à Tavistock. Gounod, dans un article déjà cité (La propriété artistique), nous fait un tableau curieux du commerce musical à Londres. L'éditeur anglais est un être omnipotent. Il est l'organisateur des grands concerts, il est marchand de musique, il fait exécuter les œuvres de son fonds par des artistes assermentés dont il s'assure la dépendance et le monopole. Cet entrepreneur centralise tout entre ses mains. Qui n'est pas avec lui ne peut rien produire. Le musicien est son prisonnier. Il y a là, dit Gounod, toute une stratégie qui vous enveloppe comme dans un blocus et qui vous tient par les affiches, les annonces, les comptes rendus des critiques, les chanteurs, les sociétés chorales, enfin par tous les bouts. L'auteur de *Faust* nous représente Londres comme une ville dont le vêtement est une affiche, où la réclame (1) a pris un développement excessif, et où, en matière musicale, l'éditeur est un maître arbitraire et tout-puissant.

Et c'est contre cette puissance reconnue que Tavistock avait osé combattre ! Conseillé par Georgina Weldon, Gounod voulait entreprendre des concerts, en échappant au monopole et en s'adressant directement au public. Vains efforts !

(1) Tavistock avait été obligé de se mettre au diapason. On avait acheté un attelage et une charrette qui circulait, dans Londres, couverte d'affiches, pour annoncer les concerts Gounod.

Digitized by Google

Lutte inutile ! J'ai, dit Gounod, créé un éditeur ! C'était Smith sans doute, éditeur dont l'établissement était bien modeste, et qui joue un rôle important dans les affaires Weldon-Gounod.

Ce qui paraît avoir rendu la situation plus difficile pour Gounod, c'est l'intervention de Mme Weldon qui s'était constituée l'agent général et le représentant de Gounod pour tous pays. Elle l'a dit elle-même : J'ai été son secrétaire, son poète, son traducteur, j'ai vendu ses compositions, j'ai fait moi-même des démarches chez tous les éditeurs, je me suis occupée des réclames. Je répondais pour lui en Amérique, en Allemagne, en France. A Paris, lors des répétitions de *Jeanne-d'Arc* au théâtre de la *Gaîté*, c'est elle qui représente Gounod, et dicte ses volontés. Le maître s'était résigné à cette usurpation, tant il avait confiance dans les capacités commerciales de Mme Weldon ; mais la confiance ne devait pas durer.

Nous avons dit plus haut que l'éditeur Littleton, peu de temps après l'arrivée de Gounod à Londres, s'était empressé d'aller voir le musicien, et lui avait offert d'éditer ses œuvres. « C'était, dit Mme Weldon, un des plus grands potentats de l'Angleterre qui daignait se rendre chez un vassal ! » Gounod vassal d'un éditeur !

M. Littleton est en effet, en sa qualité de chef de la maison Novello, le plus important des éditeurs de toute l'Angleterre. Cette maison est un véritable gouvernement qui rayonne à Londres

Digitized by Google

et dans les provinces de la Grande Bretagne. Elle entretient des relations avec le clergé anglais.

Dans cette situation, était-il de bonne politique d'engager la lutte contre un établissement aussi considérable ? Georgina Weldon n'hésita pas à commencer les hostilités. Elle conseilla à Gounod de faire un procès à Littleton pour quelques démêlés que le compositeur avait eus avec l'éditeur. Gounod gagna ce premier procès.

On changea d'éditeur, et on adopta le *Royalty system* (système des tantièmes). « Ce fut, a dit Gounod, le point de départ de toutes les difficultés qui s'amoncelèrent autour de moi et de mes amis, les époux Weldon. » Tous les éditeurs se liguèrent en masse contre Tavistock pour empêcher la vente d'une seule composition à tantième.

Pourtant, selon l'opinion de Gounod, le système *Royalty* paraît être, en principe, le plus équitable (1). Il est basé sur le partage des bénéfices entre l'auteur et l'éditeur, sur la vente des œuvres musicales. L'auteur prélève un tantième sur chaque exemplaire vendu et revêtu de sa griffe. Mais, ainsi que le prétend Gounod, la pratique, en Angleterre, a changé la théorie. A Londres, on ne partage pas les bénéfices sur la vente, à

(1) Ce système a été refusé par la maison Choudens. Il est adopté par la maison Lemoine, l'éditeur actuel de Gounod.

Digitized by Google

deux ; on les partage à trois, à quatre, et quelque fois plus. Les chanteurs, les pianistes traitent de leur côté avec l'éditeur, et participent aux bénéfices sur la vente des œuvres qu'ils interprètent. Cela diminue singulièrement la part de l'auteur.

N'entrons pas dans tous les détails du commerce musical anglais. Il nous suffit d'indiquer le genre de difficultés auquel Gounod fut soumis. Tavistock changeait continuellement d'éditeur. C'était une guerre acharnée ! De Novello, on passait chez Duff et Stewart, chez Chappell, etc.

« Où se retourner pour un éditeur, écrit Mme Weldon ? Tous avaient été poursuivis. Je me rappelais Smith qui avait proposé d'acheter deux mélodies et d'établir un magasin (1) », et la voilà qui prend Smith pour éditeur. Elle l'aide à installer une boutique, et, sans prévenir Gounod, elle lui prête de l'argent.

Ce moyen de guerroyer contre les grandes maisons de Londres, de s'éditer en quelque sorte par un intermédiaire, ne fut pas couronné de succès. Georgina Weldon reproche à Smith d'avoir employé les bénéfices que lui procurait la vente des œuvres de Gounod à la publication de ses propres compositions. Il paraît même que les œuvres du Maître français, éditées chez Smith, portaient, sur le verso du cahier, le catalogue de la musique composée par Smith lui-

(1) *Mon Orphelinat*, vol. II, pages 73, 74.

Digitized by Google

même. Bref, l'éditeur ne réglait pas avec Tavistock, et, lorsque Gounod quitta l'Angleterre, il était créancier sur l'éditeur d'une somme de 1200 livres.

Ajoutez à ces difficultés bien d'autres ennuis, notamment la malveillance des journaux, la surveillance de la police française autour de Tavistock, où l'on recevait quelquefois Jules Vallès(1), enfin, et surtout, les pirateries de la contrefaçon musicale. Gounod s'indignait de voir les éditeurs faire fortune en vendant ses œuvres défigurées. Le compositeur, par des procès, voulut faire cesser cet abus. Il les gagna. Dans d'autres instances judiciaires, il fut moins heureux. C'est ainsi que la maison Novello lui fit un procès pour diffamation, à la suite duquel Gounod fut condamné à payer à Littleton 50 fr. environ de dommages et intérêts. Le cas n'était pas bien grave. Dans une lettre adressée au *Times*, Gounod avait mis le public dans la confidence de ses démêlés avec les éditeurs, et il disait qu'il avait été *refait* par Littleton. Ce mot coûta cher, car, outre les 50 fr. de dommages et intérêts, les frais s'élevèrent à 3,000 francs environ. Gounod déclara au juge qu'il préférait aller en prison plutôt que de payer, en argent, une condamnation qu'il ne croyait pas mériter. Il désirait même cette incarcération, espérant que cette rigueur soulèverait l'indigna-

(1) Je me plaindrai au duc Decaze, disait Georgina Weldon.

Digitized by Google

tion du public contre les Éditeurs. Mais on paya la somme de Paris, et l'auteur de *Faust* n'eut pas l'avantage de subir à Londres 24 heures de prison.

Que de tracas ! que de tourments ! Gounod en avait assez de l'Angleterre, de Tavistock, des époux Weldon, des Éditeurs anglais, de l'Orphelinat et des sociétés chorales. Le hasard vint rompre la chaîne anglaise.

Le mercredi 27 mai 1874, les hôtes de Tavistock se rendent à Blackhearth, près Londres, où ils avaient été invités par des amis. En route, un des carlins préférés de Mme Weldon se tord, en donnant des signes très accentués de la rage. Le petit chien est ramené à Londres par sa maîtresse, pour recevoir les soins les plus empressés. Gounod reste seul à Blackhearth. Le soir, le Maître tombe malade. Il éprouve une syncope qui effraye les amis chez lesquels il reçoit l'hospitalité. Un télégramme est lancé à Paris. Les amis de Gounod, ses amis de Paris bien entendu, arrivent en toute hâte à Blackhearth, et reprennent possession du Maître. Le retour en France est décidé. On écarte Mme Weldon, dont l'influence aurait pu faire changer cette résolution, et l'auteur de *Faust*, sous bonne escorte, rentre dans sa patrie. Son indisposition n'avait eu aucune gravité.

Mais il rentrait en France sans s'arrêter à Londres, et il laissait à Tavistock des objets qui lui étaient chers, notamment une collection de

Digitized by Google

dessins de son père, un grand nombre de manuscrits d'œuvres littéraires et musicales, la partition de *Georges Dandin*, et celle de *Polyeucte*, précieux manuscrits qui vont donner lieu à une crise éclatante, et à de longs débats. Ce n'est pas sans difficultés que l'auteur reprendra possession de ses œuvres.

II

Œuvres composées à Londres.— Les Manuscrits.— Publications de Georgina Weldon.— Le Procès.

Nous avons fait connaître les relations artistiques de Gounod avec Georgina Weldon et les divers incidents de sa vie à Londres. Nous avons raconté aussi son départ précipité et son retour en France. Le voilà rendu à la vie calme, ordonnée et tranquille; on peut croire que tout est fini. Hélas! non, tout n'était pas fini. Gounod va subir les conséquences de son séjour à Tavistock. Le chapitre que nous abordons sera le récit des hostilités de M^me^ Weldon. Cette guerre impitoyable contre l'homme qui l'a délaissée se divise en trois phases : d'abord les pourparlers amiables, ensuite l'intimidation par voie de brochures, enfin le procès.

Digitized by Google

Retournons pour un moment à Londres. Malgré ses ennuis et ses tracas de toutes sortes, le musicien, entraîné par l'amour de son art, n'avait cessé de travailler en Angleterre. Il avait produit un grand nombre de compositions. « Je travaille comme un nègre, et je ne sais comment mener de front tout ce qu'il faut faire », disait Gounod dans une de ses lettres. Il écrivait encore : « Je pioche comme un cheval, je cours comme un chat, et je tousse comme un bœuf; trois animaux en un seul. » Ses lettres toujours écrites en style familier et charmant, que nous regrettons de ne pas reproduire, témoignent de ce labeur constant et acharné. Il suffit de jeter les yeux sur la liste des ouvrages que le Maître a composés en Angleterre jusqu'au mois de mai 1874. Ces œuvres écrites, pour la plupart, sur des paroles anglaises, ont été, en partie, traduites en français, et éditées à Paris par la maison Lemoine. Quelques-unes ont paru chez Gérard.

Voici cette liste que nous dressons en nous aidant des brochures de M^me^ Weldon, le principal témoin de ces productions musicales.

CHORAL WORKS : *Te deum and Benedictus.* — *Magnificat and Nunc Dimittis.* — *Requiem.* — *Messe solennelle.* — *New organ offertory.* — *Messe brève (SS. Angeli custodes).* — *Pater noster.* — *Ave verum.* — *Vexilla Regis.* — *Hail gladdening light* (antienne). — *Russian anthem.*

Digitized by Google

La mer de Galilée: Symphonie et recit. Scène biblique, dédiée à M. Harry Weldon.

The Annunciation. Petit oratio.

Mme Weldon nous apprend que Gounod avait eu le projet d'écrire une œuvre religieuse sur les *quinze Mystères*. *L'Annonciation* en est la première partie. Un autre fragment : *La Nativité*, avait été écrit à Londres. Il résulte d'une lettre de Mme Weldon, publiée dans les journaux anglais au mois d'août 1885, que *Mors et Vita*, composé également à Londres, devait faire partie des *Quinze Mystères*.

La Messe solennelle, mentionnée ci-dessus, fut répétée au *Dôme* le 6 février 1872. « Les choristes, dit Mme Weldon (1), ne savaient pas la première note de leurs parties. Au lieu de 76 musiciens à l'orchestre, il n'y en avait que 29. Pas de cor ! Pas de hautbois ! Pas de grosse caisse ! Gounod était hors de lui. »

Pour une autre œuvre musicale : *La Messe instrumentale*, ces ennuis n'étaient pas à craindre. Gounod écrit à la date du 10 mars 1874 (2) : « J'écris le commencement de ma *Messe instrumentale*. Bonne combinaison, très neuve, qui n'a pas de précédents. Excellent pour les concerts et les festivals. Orchestre seul. Pas d'ennui de chœurs, ni de solistes. Fameux ! Au surplus, on peut

(1) *Mon Orphelinat*, vol. I, page 71.

(2) *Mon Orphelinat*, vol. III, page 138.

Digitized by Google

introduire des voix, *ad libitum*. C'est à voir. En tous cas, l'idée fondamentale est symphonique...»

ARRANGED BY CH. GOUNOD : *Bello è il ciel!* mélodie de Chopin.— *Chant du Jacobite.— Deux chants écossais.*

DUETS : *Message of the breeze.— La Siesta* (sur les paroles de cette mélodie, des difficultés s'élevèrent entre l'auteur et l'éditeur Littleton).— *Little Celandine* (paquerette).— *Barcarola.— Blessed is the man.*

ROYAL ALBERT-HALL : *Quatre volumes de chœurs arrangés pour cette société.*

ILALA : *Composition écrite à l'occasion de la mort de David Livingstone, sur une poésie de Lord Hougton. Mai 1873.*

« Ce récit m'a vivement ému, dit Gounod. J'ai oublié, en le lisant, que je n'étais pas le compatriote du célèbre voyageur, ou plutôt je me suis figuré que je l'étais. J'ai écrit, sur cette poésie, une composition musicale que l'auteur des paroles a bien voulu m'autoriser à publier, et qui sera, du moins, un témoignage de sympathique admiration pour une grande mémoire. » L'œuvre est dédiée à M^me^ Weldon. Le cadre du morceau est restreint. Le prélude, destiné à peindre le deuil de l'Angleterre, est suivi d'une large phrase mélodique qui est comme un salut adressé aux mânes de Livingstone. Une apothéose sympho-

Digitized by Google

nique termine le morceau. *Ilala* a été chanté en Angleterre et en Belgique par Mme Weldon.

BIONDINA : *Sur les paroles du poète italien* Zaffira, *petit poème en douze chants*. L'œuvre déroule une action des plus poétiques, c'est-à-dire l'histoire d'un amour commençant par un aimable marivaudage et se terminant par le cimetière. Gounod a traduit en vers français la dédicace du poète italien :

A Georgina Weldon.

Un poète a caché sous le nom de Blondine
Le secret où son cœur s'était réfugié,
Pour donner à son rêve une image divine
Il te l'a dédié.

Je te dédie aussi, cœur divin, muse austère,
Ces chants où j'ai parlé notre langue à tous deux.
Prends-les, et donne-leur ta voix qui sur la terre
Est un écho des Cieux, etc.

SACRED SONGS. SONGS. (Mélodies) : *To god ye choir above. — Thy will be done. (Que ta volonté soit faite !) — Prière du soir. — The worker. (L'ouvrier). — Song of Solomon). — Ruth's song.— Abraham's request.— Oh ! that we two were maying. — Evening song. — The better Land. (Pays bienheureux.) — Maid of Athens* (1). *(Vierge d'Athènes). — O happy home. (La fleur du foyer). — Bolero. — Loin*

(1) Sur la poésie de lord Byron.

Digitized by Google

du pays. — Ma belle amie est morte. (Lamento). — Oh ! dille tu ! — Mignonne, voici l'Avril. (April song). — The fountain mingles. — Wœ's me. — There is dew. — If thou art sleeping. — Peacefully slumber ! — My true love hath my heart. — Go lovely rose. — Passed away. — When in the early morn. — Perche piangi. — Quanti mai. — La Fauvette (composed 1830.)— Si vous n'ouvrez. — Queen of love. — The sea hath its pearles. — Heureux sera le jour. — Chidiock Tichborne. — Fragen.

PART SONGS (mélodies séparées) : *Omnipotens Lord.—Gitanella.— Bright star of Eve.—Take me mother earth.—The farewell. — The bell. — Far from my native mountains. — Adam could find.—The wolf and the lamb. —ye banks and braes.— Sweet baby.*

FOR PIANO: *Dodelinette. — Maid of athens* (transcription).— *Ivy.—La Veneziana. — Marche funèbre d'une marionnette.*

Ce dernier morceau, qui fut arrangé en ballet pour les représentations de *Jeanne d'Arc* au théâtre de la Gaîté, à Paris, avait été primitivement composé, sous forme de plaisanterie, et dans le but d'imiter la démarche d'un critique anglais.

Les compositions que nous venons d'énumérer ne forment pas le catalogue complet des œuvres que Gounod a écrites en Angleterre. Il faut

Digitized by Google

ajouter à cette liste, notamment : *Gallia*, les partitions de *Jeanne d'Arc*, *Polyeucte* et *Georges Dandin*. L'auteur de *Faust* composa à Londres une partie de *Rédemption*.

Voici, en outre, la liste partielle des œuvres manuscrites laissées à Tavistock, manuscrits que Gounod allait réclamer par l'intermédiaire de l'ambassade de France à Londres :

Polyeucte, partition à grand orchestre, inachevée, mais tracée complète. — *Fragments de Rédemption*. — *Adoration des Mages*. — *Messe de Requiem*. — *Messe Angeli Custodes*. — *Nouvel offertoire de la Messe solennelle*. — *Messe instrumentale*. (*Kyrie* en entier ; *Gloria* et *Credo* commencés). — *Miserere vocal*, dédié à Carpeaux. — *Georges Dandin*. — *La Fête de Jupiter*, fragment variante de la marche du 3me acte de *Polyeucte*. — *Manuscrits d'articles et notes manuscrites*, etc., etc.

Ces manuscrits, Gounod voulait les r'avoir, et c'est sur cette question que s'engage la lutte entre Mme Weldon et le compositeur. Le débat est d'abord courtois et amical. On s'observe de part et d'autre. La correspondance, à ce sujet, nous fait assister à une discussion curieuse et intéressante :

Gounod espère voir bientôt ses amis de Londres, non plus en Angleterre, car, dit-il, il ne

Digitized by Google

veut plus quitter la France. Le compositeur ne cesse de répéter que la vie publique ne lui offre plus d'attraits. Il prend pour devise :

Monde, pour moi tu n'as plus rien.

L'auteur de *Polyeucte* semble même se désintéresser de son opéra. Toutefois il demande le renvoi de ses manuscrits.

Cette idée de retraite était de nature à calmer le dépit de Georgina Weldon. Le maître avait quitté Tavistock ; on pouvait croire qu'il avait en même temps renoncé à la gloire musicale. Les manuscrits deviendraient des œuvres posthumes, et leur possession en perdait quelque prix.

Ce renoncement au grand art, bien qu'exprimé en toute sincérité au retour de Londres, ne devait pas se réaliser dans la suite, heureusement pour le public. Mais Mme Weldon ne s'était pas laissée convaincre. Elle savait bien que Gounod n'abdiquerait pas ainsi le succès. A Tavistock, on ne se faisait pas illusion. Le Maître était parti, le Maître ne reviendrait pas. L'Orphelinat, le chœur étaient désormais privés d un haut patronage, et tout allait sombrer !

Il restait à Mme Weldon, dans sa prévoyance, une planche de salut : c'était de conserver le maniement des affaires en Angleterre. Elle voulait être l'Agent général de Gounod à Londres, elle voulait représenter le compositeur, et participer aux tantièmes. Telle était sa réserve, tel

Digitized by Google

était son calcul. Les pourparlers s'engagent sur ce point, et Georgina Weldon comprend que les manuscrits qu'elle détient sont pour elle un gage. Ce gage met en quelque sorte Gounod en servitude.

Les avantages qu'elle demandait ne lui étaient pas refusés, du moins en principe. Une entente fut proposée, mais elle ne put aboutir. A en croire un honorable *solicitor* anglais, M. Taylor, qui s'interposa dans cette affaire, les conditions offertes à Tavistock étaient fort acceptables. Le *solicitor* écrivait à Mme Weldon, à la date du 22 septembre 1874 : « Je suis sûr que si vous aviez suivi mes conseils à Paris, j'aurais pu tout arranger à l'amiable. »

Les cartes furent bien vite brouillées. De courtoise et amicale qu'elle était au début, la discussion devint bientôt acerbe. La crise arrivait à l'état aigu. Georgina Weldon en voulait surtout aux amis de Paris, qui, disait-elle, étaient venus enlever Gounod à Blackhearth, et qui avaient hypnotisé le Maître.

Cependant Gounod réclamait toujours et vainement ses manuscrits. Ne pouvant les obtenir, il avait, au mois de juin 1874, adressé sa réclamation à l'Ambassade de France à Londres. Cette tentative, par la voie diplomatique, resta infructueuse. Etait-elle opportune dans tous les cas? Simple commission, prétendait Gounod. Démarche offensante, répondait Mme Weldon! Celle-ci s'est défendue contre l'idée qu'on lui a prêtée

Digitized by Google

d'avoir voulu s'approprier les manuscrits du Maître. Aux demandes réitérées qui lui étaient adressées, elle répondait par une fin de non-recevoir. — Rendez-moi mes manuscrits, disait Gounod.— *Viens les prendre*, répliquait-elle fièrement, comme Léonidas ! Mme Weldon avait fait le voyage de Paris pour les rendre à Gounod lui-même. Le compositeur n'ayant pas voulu la recevoir, elle avait remporté à Londres ces cahiers précieux. En fait, elle voulait bien les rendre, mais elle ne les rendait pas.

Les instances redoublent de la part du maître. Georgina semble un jour s'exécuter. Elle expédie à l'auteur de *Faust* un paquet. Etaient-ce les manuscrits ? Etait-ce *Polyeucte* ou *Georges Dandin* ? Cruelle ironie ! Elle envoie quoi ? — la pipe du compositeur, une simple pipe en bois ! Car Gounod est fumeur, et même, comme M. de Buffon, il a prisé le tabac en poudre. Lors de son séjour à Londres, la Reine Victoria lui avait fait don d'une tabatière en or. La pipe au lieu des manuscrits ! Vous voyez la déconvenue et l'irritation de Gounod !

L'aigreur était réciproque. L'affaire Smith avait mis le comble au ressentiment de Mme Weldon. Smith, l'éditeur qu'elle avait inventé et subventionné, Smith, le débiteur de Gounod, était venu à Paris, et s'était abouché avec son créancier. Smith la trahissait ! Grande colère de Mme Weldon ! L'éditeur deviendrait peut-être son rival, et représenterait à Londres les intérêts du compositeur ?

Digitized by Google

Outre la dette de Smith, des questions de gravure, de planches et de tantièmes se mêlaient aux relations commerciales qui avaient existé entre Tavistock, Gounod et l'éditeur. Georgina Weldon, après le départ du Maître, voulait mettre Smith sur le pavé, le faire déclarer en faillite, vendre son magasin. Gounod considérait cette rigueur comme un acte inutile et inhumain. Il offrit à Smith des concessions pour lui faciliter le paiement de sa dette, et cela n'arrangeait pas Mme Weldon.

« Cette vie de chiffres, de comptes, de délais, de complications de toutes sortes, m'étrangle, m'obsède, et il est temps d'y mettre un terme, » écrivait Gounod, à la fin de juin 1874.

Dans le courant du mois de juillet, M. Taylor, le *solicitor* anglais, vient à Paris pour concilier les parties ; tout arrangement est impossible. Les propositions offertes sont repoussées par Georgina Weldon. De son côté l'avoué de Gounod exigeait, avant tout, la restitution des manuscrits. Alors Mme Weldon commence les menaces. Elle fait dire que la partition de *Polyeucte* est entre les mains d'une tierce personne, et qu'à la moindre démarche faite à Tavistock, l'opéra sera, sur son ordre, précipité immédiatement dans la mer.

Nous pourrions ici nous donner carrière, et reproduire de curieux documents. Cela nous entraînerait trop loin. La correspondance entre *solicitors* et avoués, et un grand nombre d'autres

Digitized by Google

lettres se trouvent dans le volume III (*Mon Orphelinat*), imprimé à Londres par Mme Weldon. On prétend que Gounod, de son côté, conserve aussi beaucoup de lettres et de documents; mais son dossier, qui n'est pas moins volumineux que celui de la partie adverse, est resté inédit. Le Maître n'a pas voulu discuter personnellement cette affaire plus litigieuse que musicale. Il en a confié le soin à son ami, M. D., alors avoué près le Tribunal de la Seine.

Le débat fut soustrait à la curiosité, ou plutôt à la malignité publique, jusqu'au mois d'août 1874, époque où la Presse s'empara de l'incident. De nombreux articles parurent dans les journaux de Londres et de Paris. Les chroniqueurs exploitaient la situation, et le public, les artistes-musiciens surtout, se livraient à des interprétations plus ou moins bienveillantes Parmi ces articles, signalons celui qui fut publié dans le *Gaulois* du 24 août 1874, sous la signature d'Albert Wolff. Le journal n'était pas tendre pour l'*anglaise*; il ne l'était pas non plus pour Gounod. Cet article fut produit par Georgina Welden, comme un chef d'accusation contre le compositeur, quand vint le procès en dommages et intérêts. Mme Weldon se disait diffamée, et diffamée par Gounod lui-même comme inspirateur d'une publicité hostile. Elle allait jusqu'à prétendre que le devoir de Gounod était de prendre la plume et de la défendre contre les attaques de la Presse. Elle incriminait le silence du Maître !

Digitized by Google

Quelques journaux de Londres publièrent des articles en faveur de Mme Weldon, notamment le *Pall Mall Gazette* (31 mai 1875). Les défenseurs de Georgina attaquaient Gounod pour complicité morale. Ils ne s'en prenaient non au signataire de l'article, non au gérant du journal ; ils s'en prenaient à l'inspirateur supposé de la diffamation. En résumé, je crois que Gounod aurait bien plus à se plaindre des publications anglaises, que Georgina Weldon de quelques articles publiés dans les journaux de Paris.

Pendant toute cette guerre de journaux, que faisait l'auteur de *Faust ?* Il s'était remis au travail. On ne voulait pas lui rendre la partition de *Polyeucte,* on le menaçait même de la détruire. Eh ! bien, il refaisait *Polyeucte* ; il retrouvait dans sa mémoire l'œuvre qu'il avait composée. En septembre 1875, il avait reconstitué son opéra. Mme Weldon n'avait pas prévu une riposte comme celle-là.

Pourtant, elle en avait été informée.Elle avait reçu une lettre d'où nous extrayons le passage suivant : « ... Je dois vous dire aussi que Gounod s'est livré à un travail gigantesque et qu'il est parvenu à reconstituer complètement, de mémoire, toute sa partition de *Polyeucte*, à laquelle il ne manque plus que les airs de ballet et qu'il composera plus tard. J'ai vu, de mes propres yeux vu, cette partition, et je l'ai parcourue... Gounod va maintenant s'occuper de reconstituer *Georges Dandin.* »

Digitized by Google

Devant ce coup de maître, il fallait s'incliner. Georgina Weldon se décide à renvoyer les manuscrits. Quel est le mobile qui la fait agir? Pourquoi cette restitution tardive ? Mme Weldon en a donné la raison à un correspondant du *Gaulois* qui était venu l'interviewer à Tavistock. Elle se prétend diffamée par la Presse parisienne ; ce qui ne l'empêche pas de recevoir les journalistes (1).

Le rédacteur du *Gaulois* lui pose des questions. Elle répond : Je suis Spirite. La mère de Gounod m'est apparue plusieurs fois. Récemment, elle m'a priée de rendre les manuscrits à son fils. Dès le lendemain de cette vision, j'ai renvoyé le paquet à M. Oscar Comettant.

C'est le spiritisme qui avait fait rendre les partitions. En effet , vers le milieu du mois de septembre 1875, M. Comettant traitait un soir, en famille, quelques-uns de ses amis, entr'autres MM. Emmanuel Gonzalès et Joncières. On était au dessert. Soudain le domestique apporte un

(1) Au mois d'octobre 1875, le *Gaulois* a publié plusieurs articles sur Mme Weldon. Celle-ci avait remis imprudemment au correspondant du journal le manuscrit d'une de ses brochures. C'est ainsi que le *Gaulois* publia quelques extraits de la correspondance intime de Gounod, et la préface de *Georges Dandin*.

Georgina Weldon subit la peine du talion. Elle ne put rentrer dans la possession de son manuscrit, qu'elle dut recommencer, comme Gounod avait recommencé *Polyeucte*. Le manuscrit de Mme Weldon était moins précieux que la partition du grand opéra !

Digitized by Google

énorme paquet, scellé du timbre de la poste anglaise. Les invités flairent un plat de choix, une surprise ménagée, comme dessert, par l'amphytrion. C'est un *plum-pudding* gigantesque, s'écrie M. Joncières ! On ouvre. Etonnement général ! Le paquet renfermait mieux qu'un *plum-pudding*, il contenait les manuscrits depuis si longtemps réclamés.

Quand l'auteur de *Polyeucte* vint, quelques jours après, reprendre, chez M. Comettant, ses partitions, il fit un faux pas sur le perron de la maison de la rue Neuve-des-Mathurins et, en tombant, il se démit l'épaule. L'accident n'eut pas de suites graves. Le Maître fut soigné chez M. Comettant, et, au bout de quelque temps, il était rétabli.

Cette restitution des manuscrits devait-elle être un traité de paix ? Pas du tout. Georgina Weldon n'abandonne pas la lutte. Elle était venue à Paris pour intéresser les journaux à sa cause, et pour intenter un procès. Elle alla au bureau du *Figaro*, où l'on se contenta de recevoir galamment la postulante. « Tous ces messieurs ont été très complaisants pour moi, écrit Mme Weldon. » Néanmoins, le *Figaro* ne devint pas son allié.

Elle eut des conférences avec des avocats. Son but était de faire comparaître Gounod à la barre du Tribunal de la Seine, de retourner son adversaire sur le gril et dans tous les sens. Le Barreau français ne lui fut pas plus favorable que la Presse : « De quoi vous plaignez-vous, lui

Digitized by Google

répondait-on ? Vous avez eu ce que vous désiriez. Votre nom est à tout jamais uni à celui du musicien ! » Cela ne suffisait pas à la plaignante. Mais devant les difficultés de procédure, elle renonce au procès à Paris, elle rentre en Angleterre et prépare une lutte d'un nouveau genre.

C'en était fini des escarmouches. La grande bataille allait commencer. Mme Weldon porte sa torche à Londres. — D'abord elle prévient les représentants de Gounod que, si l'on ne fait pas droit à ses réclamations, elle écrira, pour le public, l'histoire de ses relations d'affaires avec le compositeur. « J'entreprendrai cette tâche à grand regret, dit-elle. Qu'on réfléchisse avant de refuser ce que je réclame, car mon livre une fois imprimé et soumis à Gounod, je ne consentirai pas à en supprimer la publication, à moins de 75 francs par page imprimée, outre les conditions déjà demandées par moi... » (1)

Gounod ne se laissa pas émouvoir par les menaces. Il était décidé à poursuivre, en France, l'imprimeur des brochures. C'est donc à Londres que Georgina Weldon fit imprimer ses publications.

Que le lecteur nous permette d'interrompre encore une fois, et pour un moment, notre récit, afin de mettre sous ses yeux les attaques suc-

(1) Mon *Orphelinat*, vol. II, page 2.

Digitized by Google

cessives de Mme Weldon contre son ancien ami. Cela ressemble à une avalanche.

Déjà, en 1875, une petite brochure avait paru à Paris, sous ce titre : *La destruction de Polyeucte, mémoire justificatif*, in-12 de 32 pages, brochure sans grand intérêt d'ailleurs, où quelques articles de journaux sont reproduits avec les réponses de Georgina Weldon. C'est la seule publication que Tavistock ait fait imprimer en France. Les autres brochures furent éditées à Londres, à partir de 1876, les unes en français, les autres en anglais. En voici la nomenclature :

MON ORPHELINAT ET GOUNOD EN ANGLETERRE. Trois volumes, en français (texte serré).

Volume I. L'AMITIÉ. — London 1882. William Reeves. Prix 6 fr. 30. — In-8° de 188 pages, racontant la relation de la vie commune à Tavistock (1).

Volume II. LES AFFAIRES. Prix 6 fr. 30. Sans date. In-8° de 160 pages, où l'auteur de la brochure, entr'autres renseignements, établit son compte par doit et avoir. C'est un long mémoire. Les chiffres se battent avec les chiffres. Tenue des livres et comptabilité !

Volume III. LETTRES ET DOCUMENTS. Sans date. Volume in-8° de 296 pages. Georgina Weldon, en le publiant, a oublié ce grand principe que les lettres intimes appartiennent à celui qui les a écrites, autant qu'à celui qui les a reçues. « Ce volume seul, dit-elle, m'a coûté plus de 3,000 francs, et je n'ose pas le vendre parce que la loi

(1) Ce premier volume parut après les deux derniers. Nous avons dit que Mme Weldon s'était dessaisie du manuscrit et qu'elle dut le recommencer.

Digitized by Google

défend qu'on vende des lettres privées. » Nous avons fait allusion à ce livre dans notre chapitre : *Gounod écrivain*.

Une brochure, en langue anglaise, de 214 pages, contient, outre la préface, des explications ou renvois répondant aux chiffres intercalés dans les trois volumes précédents.

Une autre livre, publié en français, et en meilleur français que les autres brochures, est intitulé : AUTOBIOGRAPHIE DE GOUNOD. Sans date. Prix 6 fr. Petit in-8° de 116 pages. Nous y avons fait de larges emprunts. Ce livre qui contient des articles écrits par Gounod, a paru avant : *Mon Orphelinat*. (Voir notre chapitre *Gounod écrivain*).

Les autres publications sont écrites en langue anglaise : MUSICAL REFORM, GOUNOD'S CONCERTS, in-8° de 102 pages. Sans date. Prix 2 fr. 50. (Série d'articles de journaux anglais).

THE QUARREL OF THE ALBERT-HALL WITH CHARLES GOUNOD. Windsor Oxley 1873. In-8° de 54 pages.

HINTZ FOR PRONUNCIATION IN SINGING WITH PROPOSALS FOR A SELF SUPPORTING ACADEMY 19 pages. Prix 1 shelling. In-8°. Première édition en 1872. Une autre édition en 1882. C'est un plaidoyer en faveur de la prononciation nette, du détachement et de l'accentuation exacte des syllabes de chaque mot. Cette brochure s'adresse aux Anglais. Les difficultés de leur langue y sont analysées. Georgina Weldon formule cet axiome, hors de conteste : Sans l'accentuation, point de salut !

AN APPEAL FOR GEORGINA WELDON. Petite brochure de 47 pages, publiée en 1876. C'est un appel en faveur de l'Orphelinat. Nous y trouvons le nom des personnes qui depuis 1870 ont souscrit pour l'institution. Parmi ces

Digitized by Google

souscripteurs, nous voyons figurer : Gounod, Dagobert Oppenheim, Faure, Jules Bénédict, Oscar Comettant, etc.

Mentionnons encore : Le Troisième Faust (?) par Mme Weldon, et the History of my Orphanage, in-8o de 40 pages (1).

Puisque nous parlons des livres de Georgina Weldon, nous indiquerons en même temps le titre de quelques-unes de ses compositions musicales : *The Brook.* — *Le Petit Garçon et le Nid de Rougegorges.* — *Chant sur le Berceau.* — *Choses du soir.* — *Le Chant du Passereau.* — Enfin un petit cahier de morceaux composés pour l'Orphelinat, et dédiés aux enfants : *Bye-lo-land.* — *Babyland.* — *Bo-peep.* — *Sing a song of sixpense.* — Ce cahier contient en outre un morceau attribué à Gounod : *One, two, buckle my shoe.*

Notre étude n'ayant pas pour objet l'œuvre musicale de Georgina Weldon, nous n'insisterons pas sur ces productions anglaises, d'un caractère enfantin.

Revenons au récit des hostilités. Tout en publiant ses brochures contre Gounod, l'auteur, pour mieux combattre son adversaire, avait fait de nouveaux voyages à Paris. Elle luttait de sa personne. La première fois, elle n'était pas venue sans crainte en France. Son imagination était tellement exaltée, qu'elle avait eu peur d'être

(1) Nous avons pris connaissance de deux brochures, écrites sur Mme Weldon, l'une de F. G. Stévens (étude biographique), *The truth about Mrs Weldon* (avec un portrait). Leicester 1886, 24 pages. — L'autre, publiée à Londres en 1882, est le compte rendu par Charles Lunn, d'une conférence faite au sujet de la méthode d'enseignement de Mme Weldon, in-8°, 31 pages.

Digitized by Google

assassinée par les amis de Gounod ! Peur chimérique. « J'ai, avant d'arriver à Paris, écrit au Préfet de police, dit-elle dans une de ses brochures, (1) pour le supplier de me placer sous sa surveillance toute particulière ; ce qui fait peut-être que je suis encore en vie pour écrire ce petit mémoire. » En 1877, elle se propose de donner des concerts à Paris. Dans une lettre adressée au *Figaro* (novembre), la cantatrice annonce, sur un ton de défi, qu'elle chantera beaucoup de musique de Gounod. En 1879, elle essaie encore de rallier la Presse et le public à sa cause, dans une conférence — Concert donnée rue de Valois, au Palais-Royal. Les morceaux de chant alternaient avec des speech prononcés en français, dans lesquels l'artiste-orateur racontait comment Gounod l'avait quittée. Elle voulait détruire les accusations dont elle était l'objet. Quelques amis du Maître s'étaient glissés, par curiosité, dans le public peu nombreux de cette réunion. Ils furent reconnus, interpellés directement par la conférencière, et durent se replier en bon ordre, pour éviter les foudres. Le *Journal des études psychologiques* fit le compte rendu de la séance. La psychologie n'a pourtant rien à voir dans cette affaire.

La guerre était dans son plein ! La cantatrice allait enfin frapper le grand coup. Ce grand coup, c'était le procès ! L'action fut intentée à Londres.

(1) *Destruction de Polyeucte.* 1875.

Digitized by Google

La procédure commence le 17 avril 1884. Georgina Weldon fait inviter officieusement son adversaire à constituer un mandataire devant la justice anglaise. Pas de réponse. Gounod se tient coi. Le 12 mai suivant, elle obtient du Tribunal anglais l'autorisation d'assigner Gounod pour *Libel*, calomnies, dettes et rupture de contrat. Elle envoie à Paris, par la poste, plusieurs copies de l'assignation. Pas de réponse.

Le 20 décembre, l'assignation est signifiée plus régulièrement, et, le 2 janvier 1885, un *solicitor* se présente pour Gounod devant le Tribunal anglais. Le même jour, Georgina Weldon soumet à la cour du Ban de la Reine l'état de ses réclamations, longues conclusions motivées, développées en trente articles, ni plus ni moins. A défaut de la traduction littérale de cette longue pièce de procédure, qui prendrait plusieurs pages, voici le résumé des principaux griefs de la requérante :

« Le défendeur a demeuré à Tavistock pendant trois ans, et s'est intéressé à l'Ecole de musique fondée par Georgina Weldon. Il a témoigné une grande admiration pour le talent de la cantatrice, ainsi que le prouve une volumineuse correspondance, et il a promis à la demanderesse de lui confier le rôle de Pauline, dans *Polyeucte*, s'obligeant à lui faire obtenir, pour cet opéra, à l'exclusion de toute autre chanteuse, un engagement à l'Académie Nationale de Musique à Paris. M^me^ Veldon étudia ce rôle, y consacra son temps, son activité. — Le défendeur prit le titre d'impresario de la plaignante. Il accepta ou refusa certains engagements qui lui étaient proposés. —

Digitized by Google

Quelque temps après son installation à Tavistock, Gounod tomba malade, ce qui occasionna de la part de la demanderesse des soins assidus, et lui causa des dépenses pécuniaires. — A la demande du défendeur, dit la requête, les époux Weldon avaient fait construire, à grands frais, dans leur hôtel une salle pour la société chorale *Gounod's choir*.—Toujours à la demande du défendeur, il avait été convenu, en 1872, que, seule, la demanderesse chanterait en Angleterre la musique de Gounod. Dès lors, Georgina Weldon avait refusé tous autres engagements.—Pendant trois ans, elle a été le secrétaire du compositeur, s'occupant pour lui de la gravure de ses œuvres, et traitant avec les éditeurs. Gounod lui a promis, qu'après un bénéfice net de cent mille francs gagnés à Londres, il donnerait à l'Orphelinat de Tavistock tous ses droits d'auteur pour les œuvres musicales exécutées en Angleterre. — Il lui avait promis, en outre, de composer un recueil de trente chansons d'enfant, et un grand oratorio sur les paroles de l'Ecriture Sainte que Mme Weldon devait désigner elle-même. Il s'était engagé encore à lui réserver, pour elle et ses élèves, l'interprétation en Angleterre de *Rédemption*.

« La plaignante déclare que, de son côté, elle a fait le nécessaire pour remplir ses engagements. Le défendeur, au contraire, en quittant Tavistock, a rompu son contrat. Il a abandonné l'Ecole de musique à laquelle il avait promis son concours, il a fait jouer à Paris, le rôle de Pauline par Mme Krauss, il n'a pas écrit, sauf deux, les ouvrages qu'il s'était engagé à composer, il a fait exécuter à Birmingham, en 1882, *Rédemption* sans la coopération de la plaignante et de ses élèves, etc., etc. Mme Weldon a perdu ainsi les avantages de sa profession artistique et elle a subi un grand préjudice. — En 1874, Gounod lui a fait réclamer, par l'Ambassade de France, des objets qu'elle était accusée de détenir indûment. La plaignante était menacée de poursuites judiciaires. — Au mois d'août de la même année, Gounod fit publier, à

Digitized by Google

Paris, notamment dans le journal le *Gaulois*, des articles diffamatoires contre Mme Weldon. En 1876 et 1877, celle-ci a été calomniée dans plusieurs lettres privées par le défendeur. Gounod l'a traitée d'aventurière devant le commissaire de police d'une section du 9me arrondissement de Paris. En 1882, il a déclaré qu'il ne dirigerait pas en Angleterre *Rédemption*, si l'on ne refusait pas à la plaignante l'entrée de la salle où l'œuvre devait être exécutée.

« En conséquence, Mme Weldon, pour les faits ci-dessus relatés, demande 30,000 livres de dommages et intérêts, plus 1,640 livres pour son travail de secrétaire pendant trois ans. »

Ce qui fait, en bonne monnaie française, la somme de 791,000 francs. Près d'un million ! Dans le monde des arts, n'est-ce pas un procès rare et curieux ?

Cette action judiciaire n'avait pas de limites. La plaignante aurait pu corser encore sa demande, incriminer jusqu'à la pensée de l'auteur de *Faust*, et, sur ce chef, doubler le chiffre de ses revendications pécuniaires. Gounod laissa passer ces fantaisies. A l'audience du 17 janvier 1885, le *solicitor* qui occupe pour lui, se borne à dénier les faits allégués par la demanderesse. Il invoque aussi le bénéfice de la prescription. Mme Weldon réplique. Elle est interrogée sous la foi du serment. Elle demande que la comparution personnelle du défendeur soit ordonnée. Le *solicitor* de Gounod déclare se retirer du débat, et le jugement est remis à plusieurs mois, pour être rendu sur le rapport du Shérif. Enfin la

Digitized by Google

sentence est prononcée le 7 mai 1885 par la Cour des Shérif, et confirmée le 30 du même mois par la Haute Cour de Justice, Section du Ban de la Reine. Nous traduisons le texte de l'arrêt du 30 mai :

« Le défendeur ayant retiré sa demande, et une ordonnance d'enquête, datée du 18 mars 1885, ayant été rendue à l'effet de faire établir par le shérif de Middlesex les dommages et intérêts que la demanderesse est en droit de recouvrer, et ledit shérif ayant, par son rapport en date du 7 mai, estimé que lesdits dommages devaient être fixés à 10,000 Livres, il est ordonné que la demanderesse recouvrera contre Gounod la somme de 10,000 Livres, et les frais du procès qui seront taxés ultérieurement. »

Coût, moins les frais, 250,000 francs.

Cette décision judiciaire a été rendue, on le voit, sur le rapport du Shérif de Middlesex, et ce magistrat s'est livré à une enquête à laquelle le défendeur n'était pas représenté, puisque son *solicitor* avait quitté le débat.

Quelle est donc la portée de ce jugement? Comme nous ignorons la loi et la procédure anglaises, nous hésitons à l'apprécier, dans notre incompétence. Toutefois, il nous semble, à première vue, que cette décision n'est pas sans analogie avec notre jugement par défaut qui devient définitif, selon les circonstances.

En France, la demanderesse se pourvut devant les tribunaux, pour obtenir, dans notre pays,

Digitized by Google

l'exécution du jugement prononcé à Londres. Mais elle abandonna sa demande, de sorte que le dernier mot n'a pas été dit sur le mérite de sa réclamation.

En Angleterre, Mme Weldon ne paraît pas avoir tiré un grand bénéfice pécuniaire du jugement rendu à son profit, et dont elle avait avancé les frais. Lorsque la sentence fut prononcée, la demanderesse n'était pas libre. Depuis le mois d'avril 1885 elle subissait, dans la maison de détention d'Holloway, une peine de six mois d'emprisonnement à laquelle elle avait été condamnée pour avoir diffamé M. Rivière, chef d'orchestre de Her Majesty Théâtre, un de nos compatriotes fixé depuis longtemps à Londres. Mais du fond de sa cellule, tout en écrivant des pièces de théâtre, Mme Weldon ne perdait pas de vue les 10,000 Livres de dommages et intérêts qui lui avaient été accordés par le jugement du 7 mai. Comme le nouvel oratorio de Gounod, *Mors et vita*, devait être exécuté prochainement au grand festival de Birmingham, la prisonnière adressa une requête au *Lord Chief Justice* pour que la recette fut saisie. Le magistrat refusa d'accorder l'autorisation demandée. Appel de cette décision au mois d'août, c'est-à-dire quelques jours avant le festival de Birmingham. Appel infructueux. La décision du *Lord Chief Justice* fut confirmée. Le jugement rendu au profit de Georgina Weldon restait lettre morte.

Digitized by Google

Il était donc décidé que Gounod toucherait intégralement ses droits d'auteur sur *Mors et Vita*. L'auteur cependant ne se rendit pas à Londres pour diriger, en personne, l'exécution de son oratorio, comme il l'avait promis. Les éditeurs et les organisateurs du festival n'étaient pas contents. On annonçait même qu'ils avaient l'intention de faire un nouveau procès à Gounod. Ce procès n'eut pas lieu. Comment pouvait-on espérer la présence du compositeur à Londres ? Le jugement rendu contre lui l'avait profondément irrité. En outre, sa position en Angleterre était difficile. Les juges, il est vrai, n'avaient pas autorisé la saisie des bénéfices du festival à Birmingham, mais Gounod courait risque d'être arrêté, sinon pour dettes, du moins pour n'avoir pas obéi au jugement.

Son absence au festival de Birmingham priva le public anglais d'une grande attraction. La recette s'en ressentit. (Août 1885). Quelques mois plus tard, en mars 1886, *Mors et Vita* était exécuté à l'Albert-Hall, en présence de la reine d'Angleterre. Cet auguste patronage avait suffi pour amener une affluence considérable. La recette s'éleva à la somme prodigieuse de 125,000 francs, le plus haut chiffre qu'ait jusqu'alors produit à Londres l'exécution d'un oratorio. Par cette audition spéciale, la Reine protestait en faveur du Maître français. C'était une délicate attention à laquelle s'associait le public ; c'était un témoignage flatteur pour Gounod, toujours

Digitized by Google

absent de Londres, car on n'avait pu le mettre à l'abri des formalités et des rigueurs de la loi. Depuis quelques mois, Georgina Weldon était rendue à la liberté (1), et un *solicitor* l'avait priée de suspendre l'exécution du jugement du 30 mai 1885, afin de permettre au compositeur de venir à Londres et de diriger, à l'Albert-Hall, en présence de la Reine, l'exécution de *Mors et Vita*. Mme Weldon répondit :

« Je suis plus qu'étonnée de votre impudence. Je suis, depuis ce matin, de retour à Paris où, avec succès, j'ai tout mis en mouvement pour obtenir l'exécution de mon verdict contre Gounod. S'il essaye de mettre les pieds en Angleterre, je le fais arrêter immédiatement! »

Ce n'était pas gracieux pour la Reine. Sa Majesté, après l'exécution de *Mors et Vita* donnée en son honneur, adressa à l'auteur un télégramme de félicitations. L'Angleterre se réconciliait avec Gounod. Les éditeurs aussi. Comme *Rédemption*, la partition de *Mors et Vita* fut achetée 100,000 fr. par Littleton (Novello et Cie).

Georgina Weldon, fière de son droit, droit tout

(1) A sa sortie de prison, disent les journaux anglais, quelques personnes avaient fait une ovation à Georgina Weldon. On l'avait acclamée, on avait dételé les chevaux de sa voiture, et l'héroïne avait prononcé un discours, dans lequel elle annonçait, *coram populo*, qu'elle était décidée à embrasser la carrière dramatique.

Digitized by Google

platonique, continuait la lutte. Inutile de dire que le jugement rendu à Londres fut vivement attaqué par la presse parisienne. « Gounod, dit le *Figaro*, nous a fait l'honneur de nous déclarer qu'il opposait le démenti le plus formel à des allégations que sa dignité lui interdisait de discuter... » Henri Rochefort, dans l'*Intransigeant* du 12 mai 1885, publiait, en termes virulents, un article intitulé : *le procès Weldon*, et commençant ainsi :

« Les juges qui ont condamné le compositeur Gounod à 250,000 francs de dommages et intérêts à l'égard d'une vieille sorcière, n'ont pas jugé un procès ; ils ont accompli une vengeance... » et l'article, écrit dans le style gai et mordant que l'on connaît bien, se répand en épithètes peu flatteuses pour la demanderesse (1). Au fond,

(1) Mme Weldon ne laissa pas l'article de Rochefort sans réponse. Le 19 mai, elle écrit une lettre au rédacteur de l'*Intransigeant*, lettre que le journal n'a pas reproduite, et que nous trouvons dans une publication anglaise : *Salut Social*, feuille périodique éditée par Mme Weldon. Celle-ci, dans sa réponse, veut démontrer que les juges anglais, en droit et en fait, ne pouvaient traiter autrement Gounod. Elle trouve indigne l'article de Rochefort qui l'a appelée *vieille sorcière*, *vieille guenon*, et qui l'a menacée de St-Lazare. A son tour elle appelle Rochefort *citoyen marquis*, *marquis rouge*, l'*Apollon de la lanterne*. Elle lui dit encore qu'il ressemble à Troppmann, etc., etc.

Digitized by Google

Rochefort prend sérieusement la défense de Gounod. Le compositeur lui répondait :

« Cher monsieur Rochefort,

« Je viens de lire le numéro de l'*Intransigeant*, dans lequel vous venez de signer une protestation énergique et courageuse contre le jugement plus inepte encore que scélérat dont je viens d'être victime devant ce qu'on appelle dérisoirement la *Justice* en Angleterre! Je n'ai pas l'honneur de vous connaître personnellement, et je vous suis absolument étranger, sinon par mes œuvres : c'est donc en faveur de la vérité, avant tout, que votre voix s'est élevée. Mais je tiens à vous remercier publiquement d'un témoignage public d'indignation dont ma cause et mon caractère bénéficient devant l'opinion de tous ceux qui pourraient se laisser *piper* par les arrêts de cette pseudo-justice de haineux et de pharisiens hypocrites, auprès desquels le perfide Ulysse n'était qu'un gamin.

« Prétendre de feindre et croire que *moi* je suis l'auteur d'un article abominable écrit contre moi, il y a onze ans, non vrai ! c'est du crime roulé dans l'ineptie. C'est un comble !

« Voyez-vous, Satan passe généralement pour un malin. Eh bien ! c'est une erreur. Au fond, c'est un imbécile. Merci et tout à vous. »

« Ch. GOUNOD. »

C'est le cas de répéter qu'on a 48 heures, et même plus, pour maudire ses juges.

Georgina Weldon n'est pas guérie du mal de la procédure. Rochefort, pour les motifs politiques que l'on sait, a été obligé de quitter la France. Il est actuellement installé à Londres,

Digitized by Google

dans la même ville que Mme Weldon. Celle-ci, au mois de mai 1889, manifestait la ferme intention de lui faire un procès pour l'article de l'*Intransigeant* (1).

Il faut plaindre Mme Weldon. Elle a failli jouer dans l'art un rôle important, elle a lutté avec persévérance, elle a vu s'entr'ouvrir la terre promise, et elle a échoué au port.

Elle avait gagné son procès contre Gounod, mais, comme nous l'avons dit plus haut, un procès tout platonique. Ses tribulations n'étaient pas finies. Son mari, le mari lui-même, la quittait en juin 1875, et, dès ce moment, de graves ennuis d'un ordre privé venaient l'assaillir. On voulait la faire passer pour folle. Des médecins aliénistes la visitèrent, et des gardiens de maison de fous essayèrent de la chasser de Tavistock. Des arrangements pécuniaires avaient été pris entre elle et M. Weldon. Ils ne furent pas exécutés. Une demande en divorce fut introduite devant la juridiction anglaise. Gounod n'étant pour rien dans cette affaire, ni dans d'autres procès engagés à Londres, il serait cruel d'insister.

Pendant quelques années, la cantatrice a continué ses concerts, mais sans succès. Elle a tenu bon jusqu'au bout. Dans une lettre adressée

(1) Le procès a eu lieu, et Rochefort a été condamné, en février 1890, à payer à Mme Weldon 250 livres de dommages et intérêts, soit 6,250 francs.

Digitized by Google

à la Presse anglaise, elle pousse un cri de détresse :

« ... Pour le présent, dit-elle, je travaille activement à obtenir pour la Nation une Cour d'appel ; vous savez que j'ai cette cause à cœur depuis longtemps. Si j'étais Russe, je serais Nihiliste. Je n'ai qu'une idée en tête, la Réforme. J'ai commencé par la réforme musicale. Elle m'a coûté tout au monde : la jeunesse, la beauté, le foyer, les amis, la fortune ; et elle m'a laissée ruinée. J'ai lutté, lutté durement, etc... »

Aujourd'hui Georgina Weldon a abandonné la carrière artistique, elle a délaissé l'Enseignement. Elle n'habite plus Tavistock, elle vit à Londres dans la retraite, réfugiée dans ses souvenirs, s'occupant d'hypnotisme, et entourée de ses carlins. Les carlins sont plus fidèles que les musiciens.

Digitized by Google

Digitized by Google

ŒUVRES DRAMATIQUES DEPUIS 1870

Les Deux Reines.— Jeanne d'Arc.— Cinq-Mars.
Polyeuote.— Le Tribut de Zamora.

LES DEUX REINES

Pendant la lune de miel de Tavistock-House, Georgina Weldon s'était bercée d'un rêve. Elle croyait avoir accaparé l'esprit de Gounod et son inspiration musicale. Gounod, disait-elle, ne pouvait composer qu'à ses côtés, et sous son influence. L'auteur de *Faust* ne tarda pas à dissiper cette illusion. Quelque temps après sa rentrée en France, il écrivait pour l'Opéra-Comique *Cinq-Mars*, où se retrouvent toutes les qualités du Maître. Mais, avant *Cinq-Mars*, nous devons

Digitized by Google

nous occuper de deux œuvres qui avaient été représentées à Paris, pendant le séjour à Londres : *Les Deux Reines* et *Jeanne d'Arc*.

La partition des *Deux Reines* se compose de chœurs, de récitatifs et de morceaux symphoniques intercalés dans le drame en quatre actes et en vers de M. Ernest Legouvé. Cette pièce, qui paraît avoir été conçue en dehors de toute idée de drame musical, devait être représentée au mois de mars 1865, au Théâtre-Lyrique, avec la Ristori pour principale interprète. La Censure prononça l'interdit, parce que le drame touchait à un sujet délicat, la lutte du Pouvoir Pontifical contre Philippe-Auguste, c'est-à-dire contre la Royauté. Bien que l'action des *Deux Reines* nous reporte au Moyen-Age, la question Romaine donnait, en 1865, une sorte d'actualité à l'œuvre de M. Legouvé. Le Gouvernement s'effraya des allusions. Il craignit que la querelle d'Innocent III avec le Roi de France ne provoquât, au théâtre, des manifestations politiques, et il empêcha la représentation.

En 1865, la possession de Rome par l'Italie était en jeu. Au XII[e] siècle, le débat entre le Pape et le Roi avait moins de gravité. Philippe Auguste, comme beaucoup de princes de son temps, était quelque peu bigame. Après avoir perdu sa première femme, il avait épousé Ingeburge, la sœur de Kanut, roi de Danemark, et il la répudiait le lendemain même de ses noces, pour se consoler avec Agnès de Méranie. Le Pape, au nom de la

Digitized by Google

civilisation chrétienne, condamna publiquement ce scandale. Il ne put vaincre la résistance opiniâtre du Roi, qu'en mettant la France sous l'interdit religieux. Les églises furent fermées. Cette mesure qui frappait tout le pays, fut plus efficace que l'excommunication. Philippe-Auguste céda devant le Pouvoir Pontifical, et, en obéissant au Pape, il reconquit tout son ascendant politique.

C'est sur cette donnée historique, déjà traitée par Ponsard (1), que M. Legouvé a écrit son drame en vers académiques et bien frappés. Il a trouvé, dans un intéressant travail publié en 1840 (Dictionnaire de l'École des Chartes), le lien romanesque de son action. Si le Roi n'aime pas la princesse de Danemark, s'il lui préfère Agnès, le Comte de Landresse, le légat, est amoureux de la Reine Ingeburge. Une mèche de cheveux dérobée à la Souveraine, pendant son sommeil, est le prétexte de la répudiation.

M. Legouvé, voyant sa pièce interdite, s'était adressé au Ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts pour démontrer que *Les Deux Reines* n'avaient rien à faire avec la question Romaine. Sa lettre rappelle un fait curieux et qu'il est bon de reproduire. Nous citons textuellement :

« ... En 1808, mon père écrivit un ouvrage dramatique, intitulé *La Mort d'Henri IV*. La Censure, les Minis-

(1) *Agnès de Méranie*. Odéon, 1846,

Digitized by Google

tres opposèrent un veto absolu à la représentation de la pièce. Le bruit de ce petit conflit arriva jusqu'à l'Empereur, qui se fit rendre compte de l'affaire. Deux jours après, le veto était levé. Seulement l'Empereur demanda un changement à l'auteur. Henri IV, dans une scène avec Sully, disait : *j'ai peur !* — Monsieur, dit l'Empereur à mon père, il faut ôter ce mot-là ! — Pourquoi, Sire ? les craintes d'Henri IV, à ce moment, sont historiques. — Soit ! Un souverain peut avoir peur, mais il ne doit jamais le dire. — Le mot fut ôté ; ce fut le seul. L'ouvrage, représenté avec le plus grand succès, n'excita aucun désordre. »

En 1865, le veto fut maintenu pour *Les Deux Reines*, et l'œuvre, à laquelle s'était associé Gounod, ne fut pas représentée. Le *Journal des Débats* la publia sous ce titre : *Les Deux Reines de France*, pour la distinguer des *Deux Reines* de Monpou.

Quant à la musique de Gounod, elle resta provisoirement inédite. On l'entendit, il est vrai, dans une ou deux réunions privées, mais la partition, quoique gravée, ne fut pas mise en vente. L'éditeur, M. de Choudens, la gardait en réserve. Il attendait le jour où l'œuvre pourrait être donnée au théâtre.

Les deux Reines de France furent représentées, pour la première fois, à la salle Ventadour, le 27 novembre 1872, après quelques répétitions trop hâtives pour la partie musicale. Les acteurs de la pièce étaient : Brésil, Berton père, Dupont-Vernon, M^lle^ Dica-Petit, Tholer, et pour le chant, Lutz (le jongleur), Colonesse (le cardinal), deux

Digitized by Google

barytons. L'exécution chorale fut très médiocre. La faiblesse des ensembles contribua à modérer l'enthousiasme du public pour la partition qui n'obtint pas un grand succès. En voici les morceaux :

Au premier acte, nous sommes à Amiens, sur une place publique. Au fond, la chapelle Saint-Paul, où la Reine Ingeburge doit venir faire ses prières. C'est le jour de la confirmation du mariage que le Comte de Landresse, le légat, amoureux tout platonique de la princesse Danoise, a déjà signé par procuration. Le lever du rideau est précédé d'un prélude dont le début est écrit en style de choral. — Bénédiction de la chapelle par le Cardinal : *O toi que l'univers.....* C'est une invocation religieuse. — Ingeburge paraît accompagnée de sa suite. Chœur de jeunes Danoises : *Un jour encore à vous servir*, suivi du chœur des jeunes filles Françaises : *Que votre amitié nous console.* La musique de ces deux chœurs de sopranos n'est remarquable que par son extrême simplicité.

Philippe-Auguste a épousé Agnès, après avoir répudié Ingeburge. Celle-ci est enfermée à Etampes. L'action du second acte (Le palais du Roi à Paris) est interrompue par un long intermède musical, *La bataille des vins* (le jongleur et le chœur : ténors et basses). Il s'agit de décerner le prix au meilleur cru. Les juges, c'est-à-dire les dégustateurs, sont dans une salle voisine, le chapelain du Roi préside le jury, et le jongleur

Digitized by Google

désigne, en chantant, les différents vins qui défilent, en bouteilles, portés par des pages sur des plateaux. La musique de cet intermède est scénique. Le chœur chante à plusieurs reprises un refrain humoristique et piquant :

Et les juges goûtaient, goûtaient.
Ah ! les bons juges que c'étaient !

Ce second acte est précédé d'un prélude dont le motif est emprunté à l'intermède.

L'acte suivant ne contient pas de musique. Ingeburge est prisonnière dans le château d'Etampes. Avant le lever du rideau, l'orchestre exécute un entr'acte d'un caractère plaintif et d'un bel effet.

Au quatrième et dernier acte, les morceaux de musique sont plus nombreux. Le théâtre représente le cloître d'une église fermée. Des pèlerins viennent demander en vain la bénédiction du clergé, avant de partir pour la Terre Sainte. Marche et chœur : sopranos, ténors, basses. L'orchestre fait le chant, et les parties chorales n'évoluent que sur quelques notes. Ce chœur était suivi de la *bénédiction des Besaces*, bel ensemble religieux qui fut supprimé à la représentation.— *Scène de l'interdit.* Une femme du peuple : *Depuis dix jours, je cours de ville en ville,* et le chœur (sopranos, ténors, basses), grande scène écrite en style d'église. Le peuple, en prières, demande l'ouverture des édifices religieux.—Le

Digitized by Google

mélodrame, avec orgue dans la coulisse, a été supprimé à la représentation.— Grand Final : *O mon Roi, du peuple qui t'aime.* (Orchestre, orgue, chœur). Le Roi cède aux prières de son peuple, et un chœur d'Hosannah éclate de nouveau au bruit des cloches. L'église va se rouvrir.

Cette partition, où Gounod s'est efforcé de faire simple, fut exécutée, sauf quelques coupures et quelques modifications insignifiantes, telle qu'elle avait été écrite en 1865. En s'opposant à la représentation, le Gouvernement Impérial n'avait pas frappé d'interdit une des meilleures compositions du Maître. *Les Deux Reines* n'ajoutent rien à la gloire musicale de Gounod, et nous croyons que l'Empereur Napoléon III, à l'exemple de Napoléon Ier, aurait pu lever le *veto* de la Censure. Les colonnes du Temple n'en eussent pas été ébranlées.

JEANNE D'ARC EN 1873 ET EN 1890

TROISIÈME REPRISE DE *MIREILLE*. NOVEMBRE 1889.

La partition de *Jeanne d'Arc* est de beaucoup préférable à la partition des *Deux Reines*. *Jeanne d'Arc* fut représentée à la Gaîté, le 8 novembre 1873, sous la direction d'Offenbach. L'auteur de la *Belle Hélène*, l'ancien chef d'orchestre du

Digitized by Google

Théâtre-Français, qui avait battu la mesure aux représentations d'*Ulysse* en 1852, l'ancien maestro des Bouffes-Parisiens, était redevenu directeur de théâtre.

Au début de son exploitation à la Gaîté, en septembre 1873, il avait donnó le *Gascon*, un drame de Barrière et Davyl, simple lever de rideau pour sa direction. Offenbach ne renonçait que provisoirement à la musique. Son idée fixe, en prenant possession de la Gaîté, avait été de remonter, avec un grand luxe de mise en scène, de décors et de ballets, son *Orphée aux Enfers*. Il préparait cette reprise avec un soin tout paternel.

Jeanne d'Arc fut jouée après le *Gascon*. Pour Offenbach, c'était encore une pierre d'attente. Le directeur ne pensait qu'à *Orphée* et aux droits d'auteur que lui produirait le succès. A son grand étonnement, *Jeanne d'Arc* avait été un triomphe qui renvoyait son opéra-bouffe aux calendes grecques. Cependant la troupe d'opérette était engagée, la pièce était sue et répétée depuis longtemps. Offenbach suspendit *Jeanne d'Arc* en plein succès. On faisait encore 5,000 francs de recettes.

Jeanne d'Arc avait comme auteurs Gounod pour la musique, et M. Jules Barbier pour la pièce. Celui-ci avait abordé le théâtre avant son illustre collaborateur-musicien. M. Barbier s'occupait déjà de littérature, alors que Gounod, absorbé dans les pratiques religieuses, songeait

Digitized by Google

à entrer dans les ordres. M. Barbier débuta en 1847 par un à-propos en vers qui précédait, au Théâtre-Français, la reprise du *Don Juan* de Molière. Le petit acte avait pour interprètes Rachel et Mlle Brohan. L'*Ombre de Molière* en était le titre. Ce début passa inaperçu, ou à peu près.

Depuis 1847, l'écrivain a fourni au théâtre une longue carrière. On a dit qu'il faisait honnêtement, loyalement le vers, qu'il était plus versificateur que poète. C'est possible. Mais, par ce temps de défaillance poétique, le praticien, quand il est au courant des secrets de la prosodie, atteint vite le premier rang. S'il ne s'envole pas vers l'Olympe, l'Olympe descend vers lui. M. Barbier et son collaborateur en livrets, Michel Carré, ont eu le mérite de bien approprier leur poésie aux convenances musicales. Leurs livrets se prêtent à la bonne sonorité vocale, et c'est une qualité très appréciée des compositeurs et des interprètes. Tout bon poète n'est pas nécessairement bon librettiste. Emile Augier, dans *Sapho*, est poète, et poète inspiré, mais il n'est pas bon versificateur pour la musique. La facture du livret est une spécialité.

Jeanne d'Arc n'est pas un livret d'opéra. C'est une tragédie-drame qui met en scène le personnage populaire et guerrier de la Pucelle d'Orléans. La pièce suit la légende illustrée par Michelet, et retrace, par une suite de tableaux, les

Digitized by Google

principaux épisodes de la vie de l'héroïne. Les personnages sont très nombreux. Citons, parmi les acteurs de la création, Angélo (Charles VII), Desrieux (La Trémouille), Clément-Just (Lahire), Colleuille (un greffier), Lia Félix (Jeanne d'Arc), Mlle Tessandier (Agnès Sorel), Mlle Perret (le page Loys), etc.

La partition comprend des morceaux symphoniques, des chœurs, un ballet, deux morceaux de chant.

Introduction : au refrain pastoral du hautbois répond, sur la scène, le chant des violons.

Le premier acte se passe dans la chaumière de la famille d'Arc. Au fond, dans la campagne, des paysans fuyent l'invasion ennemie. Jeanne les accueille. Chœur : *nous fuyons la patrie.* (1er et 2es sopranos, ténors, basses). Les fugitifs déplorent les horreurs de la guerre. Crescendo descriptif, qui se termine d'une façon saisissante par la phrase du début : *nous fuyons la patrie.*

La nuit est arrivée. Jeanne est seule. Elle entend le bruit des cloches (mélodrame). Elle s'agenouille. Chœur dans la coulisse. C'est le final des voix : *Jeanne ! Jeanne !* (Les deux Saintes ; sopranos, ténors). Cette scène est ingénieusement conçue. Les deux Saintes alternent avec le chœur qu'un trémolo aigu des violons accompagne. L'appel réitéré des Saintes est soutenu par l'orgue, les cuivres et les cymbales.

Jeanne éperdue jette un adieu désespéré à sa chaumière, et s'éloigne. Sa mission commence.

Digitized by Google

Second acte : la cour de Charles VII à Chinon. Chœur et ballade (1er et 2me sopranos, le page Loys). Le chœur invite le page à chanter la ballade du prisonnier, et le page obéit en s'accompagnant de sa guitare. L'air est écrit sur le modèle des airs anciens (1). A la fin de l'acte, chœur d'une grande sonorité. Charles VII a reçu Jeanne. Dans cette entrevue, elle a réveillé, pour un instant, le patriotisme du Roi et de la Cour. Tous veulent suivre Jeanne d'Arc à Orléans. Chœur : *Dieu le veut!* (sopranos, ténors, basses.) C'est une marche militaire où les cuivres jouent un rôle important et où les voix répètent ce cri patriotique : *Nous délivrerons la Patrie!* Dans ce final, l'auteur a introduit avec intention des fragments caractéristiques de la *Marseillaise*, du *Chant du Départ* et du *Chant des Girondins*. Le patriotisme en musique ne défend pas l'anachronisme.

Au troisième acte, les remparts d'Orléans. Chœur de soldats et couplets. (Une ribaude, Me Jean; sopranos, ténors, basses), *Demain la bataille*, etc. Ce chœur de soldats est très animé, et la chanson de défi : *Anglais, rentrez vos cornes*, a de l'allure. L'accompagnement en est pittoresque. Après une ronde dansée, suit le

(1) La partition mentionne encore, au second acte, les morceaux suivants : Chœur *Vexilla Regis* pendant la prière du Roi. — Entrée de la Cour. Menuet. — Mélodrame.

Digitized by Google

Divertissement. A la Gaîté, on composa le ballet avec des airs de danse de la *Nonne Sanglante*, et on y intercala la *Marche funèbre d'une marionnette*, morceau très original et primitivement écrit pour le piano. Nous en avons parlé au chapitre précédent. Le sujet du ballet était la mort et l'exécution d'un énorme mannequin représentant un chevalier anglais. — A Orléans, on se préparait gaîment au combat. Mais, avant l'attaque, Jeanne veut implorer le secours de Dieu. Tout le monde s'agenouille. Chœur d'invocation (sopranos, ténors, basses.) Jeanne d'Arc déclame une prière accompagnée par l'orchestre, et le chœur reprend : *Viens, esprit créateur*. Le début de ce chœur est écrit pour toutes les voix à l'unisson.

Le quatrième acte se divise en deux tableaux. Le théâtre représente d'abord une terrasse dominant la ville de Reims. Chœur dialogué de femmes : *Sans verser le sang, elle prend les villes.*

Au second tableau, la cathédrale de Reims. Marche du sacre, précédée d'une fanfare, *Noël ! Noël !* L'orchestre exécute d'abord la marche que le chœur reprend. (1ers et 2mes sopranos, ténors, basses). Les cuivres imitent les cloches.

Le cinquième acte se passe à Rouen. Jeanne est dans sa prison ; elle dort sur un grabat. Des soldats anglais jouent aux dés, et boivent :

J'ai bonne espérance
Mon dé gagnera.

Digitized by Google

Une lueur céleste vient éclairer la prisonnière endormie, et les deux Saintes réapparaissent. Leurs voix se mêlent au chant bachique des soldats. Contraste saisissant! Il y a là une opposition heureusement traitée, qui rappelle un peu le bel effet du *Pré aux clercs (Ils vont jouer leur vie)*.

Jeanne est condamnée. On la conduit au supplice. Le théâtre change et représente la place du Vieux Marché. Marche funèbre et chœur (1ers et 2mes ténors, basses). La marche débute par un chant de clarinette et de basson qui se développe peu à peu. C'est de tradition. —Mélodrame. Le bûcher s'allume.—Grand final : *Le feu ! Le feu !* Chœur général: Les deux Saintes, le chœur invisible (sopranos), les soldats (ténors), bourgeois et moines (basses).

Telle est la nomenclature de l'ouvrage. Cette partition, nous l'avons dit, fut composée en Angleterre, alors que le Maître vivait en bonne intelligence avec M. et Mme Weldon. C'est à eux que l'œuvre fut dédiée, et le manuscrit porte la mention suivante :

« J'offre ce manuscrit à mes deux chers et courageux amis Henry et Georgina Weldon, en souvenir du bûcher sur lequel la malveillance publique les fait brûler avec moi, depuis que j'ai le bonheur de les avoir pour amis. 6 octobre 1873. »

« Ch. GOUNOD. »

Jeanne d'Arc a été reprise le 3 janvier 1890

Digitized by Google

au théâtre de la Porte-Saint-Martin, avec Sarah Bernhardt. Déjà, en 1885, au Cirque d'Hiver (concerts Godard), l'ancienne sociétaire de la Comédie Française avait déclamé le rôle de Jeanne d'Arc, et la partition avait été exécutée presque tout entière, sous la direction de l'auteur. Dès ce moment, Sarah Bernhardt désira vivement représenter la Pucelle d'Orléans au théâtre. C'est elle qui a présidé à cette brillante reprise à la Porte-Saint-Martin, où elle a remporté un véritable triomphe. Jamais, même avec Lia Félix, on n'avait mis plus d'héroïsme, plus d'élan, plus d'exaltation dans le rôle de Jeanne. L'enthousiasme que Sarah Bernhardt a provoqué, a été tel, que la pièce, la mise en scène, la musique même de Gounod, ont moins impressionné le public que le jeu de l'actrice.

Le drame de M. Barbier a été un peu modifié, et la partition a subi quelques changements. Parmi les coupures, il faut regretter celle du ballet, et la coupure du chœur des soldats, au dernier acte : *J'ai bonne espérance*. Un autre chœur : *Dieu le veut !* final du second acte, a été supprimé. Cette prière est déclamée par Sarah Bernhardt pendant que l'orchestre accompagne en mélodrame.

Gounod n'est pas le premier musicien que le sujet de Jeanne d'Arc ait inspiré. Si nous voulions dresser la liste complète des œuvres musicales écrites sur cette patriotique légende, il

Digitized by Google

nous faudrait remonter jusqu'au règne de Charles VII. Parmi ces nombreuses compositions, nous citerons celles de : Rodolphe Kreutzer 1790, Weber (Bernard Anselme) 1806, Balfe 1839, Jean de Hoven 1841, Verdi 1845, Max Bruch 1859, Gilbert Duprez 1865, Georges Pfeiffer 1866, Mermet 1876, Tschaïkowsky 1879.

Citons enfin la *Jeanne d'Arc* de Louis Lacombe, œuvre inédite et qui avait été composée pour la fête du 8 mai à Orléans, lors de l'inauguration de la statue de Foyatier. Le livret avait été écrit par un poète orléanais, M. Jules Loiseleur, aujourd'hui bibliothécaire de la ville d'Orléans. Pourquoi l'œuvre ne fut-elle pas exécutée ? Nous n'avons pas à le dire. Il y a des gens de talent dont la vie n'est qu'une lutte opiniâtre et ingrate contre le succès. Lacombe a été un de ces hommes là. On dit que sa *Jeanne d'Arc* renferme des beautés de premier ordre, et qu'elle rappellerait le succès de sa grande symphonie *Sapho* qui obtint le prix au concours de l'Exposition de 1878. Un jour prochain peut-être, la *Jeanne d'Arc* de Lacombe aura les applaudissements tardifs, mais éclatants du public.

Quelques semaines avant les représentations de *Jeanne d'Arc* à la Porte-St-Martin, l'Opéra-Comique de la place du Chatelet reprenait *Mireille*. L'œuvre de Gounod revenait sur la scène de l'ancien Lyrique, où elle avait paru pour la première fois, en cinq actes, le 19 mars

Digitized by Google

1864. Reprise en trois actes, au même théâtre, le 15 décembre suivant, *Mireille* avait été représentée en cinq actes, et avec de nouvelles modifications, à la salle Favart, le 10 novembre 1874. Dans un chapitre précédent, nous avons résumé les trois premières versions de l'opéra.

Le 29 novembre 1889, l'Opéra-Comique nous a donné une quatrième version de *Mireille*, et l'on doit considérer cette transformation comme définitive, puisque, pour cette reprise, l'auteur a dirigé lui-même les répétitions. C'est une sorte de compromis entre la première partition en cinq actes et la représentation en trois actes du 15 décembre 1864.

L'œuvre est encore réduite en trois actes. Les deux premiers n'ont pas subi d'importantes modifications. Le troisième acte, dans un premier tableau, nous restitue le Val d'Enfer. A peine le terrible Ourias a-t-il frappé Vincent de son bâton ferré, que le théâtre change. Sans autre transition que le coup de sifflet du machiniste, la scène représente le désert de la Crau. L'église des Saintes, avec la procession, forme le dernier tableau, et la pièce se termine bourgeoisement par le mariage de Mireille avec Vincent.

Les divers remaniements de l'opéra font disparaître la scène fantastique du Rhône, et la scène des Moissonneurs. Le rôle de Vincenette est supprimé. Celui de la sorcière Taven prend plus d'importance. Il est bien tenu par M^lle^ Chevalier, l'ancienne Vincenette de 1874, à la salle Favart.

Digitized by Google

Les rôles sont ainsi distribués : Mlle Simonnet (Mireille).—Chevalier (Taven).—Auguez (Andreloun). — Nazem (Clémence). — MM. Clément (Vincent).—Taskin (Ourias).—Fournets (Ramon) — et Maris (Ambroise).

A l'origine, *Mireille* n'avait été jouée au Théâtre-Lyrique qu'une quinzaine de fois, et le public ne s'était pas montré beaucoup plus empressé aux représentations de 1874. Enfin, l'opéra de Gounod a obtenu en 1889 une juste et éclatante réparation. C'est un brillant succès que viennent consacrer actuellement de fructueuses représentations, et qui est dû surtout à la valeur musicale de l'œuvre. Mme Carvalho n'est plus là, et si les rôles sont convenablement rendus, l'interprétation nouvelle ne vaut pas, à beaucoup près, celle de 1864. *Mireille* a été remaniée, mais cette transformation ne donne pas au spectateur une satisfaction complète. Nous eussions préféré la partition primitive en cinq actes à la version de 1889.

CINQ-MARS

Le 5 avril 1877, dix ans après le grand succès de *Roméo*, Gounod fit représenter à la salle Favart *Cinq-Mars*, opéra en quatre actes composé sur le livret de MM. Poirson et Gallet. Le Maître,

Digitized by Google

qui depuis 1867 n'avait pas produit, au théâtre, une œuvre de longue haleine, faisait sa rentrée dans le monde musical. Aussi le nouvel ouvrage était-il attendu avec curiosité. La salle Favart ne contenait que 1,800 places, et plus de 10,000 demandes, pour la première représentation, avaient été adressées à l'Opéra-Comique, où M. Carvalho venait de rentrer comme directeur. Après une longue absence, Gounod et M. Carvalho se retrouvaient à la salle Favart, et cette rencontre faisait bien augurer du succès. Malheureusement, et par une injustice criante du public, les espérances ne se réalisèrent pas. On chercha noise à l'auteur, on prétendit que *Cinq-Mars* était une œuvre ennuyeuse et monotone, que c'était une improvisation trop rapide, et que la partition, composée en quelques semaines, avait été écrite avec précipitation.

On pourrait d'abord répondre, avec Molière, que le temps ne fait rien à l'affaire. L'ouvrage fut terminé à Cannes au commencement de l'année 1877, et il importe peu de savoir à quelle époque il avait été commencé. Nous avons peine à croire que cet opéra qui contient tant de richesses, ait été pour ainsi dire *baclé* en quelques jours. Gounod d'ailleurs avait autrefois songé à *Cinq-Mars*. Il avait même eu entre les mains un livret très développé de Saint-Georges et de Leuven. C'est un sujet qu'il affectionnait.

Le livret de MM. Gallet et Poirson a des proportions modestes. Les auteurs ont pris pour

Digitized by Google

canevas le roman d'Alfred de Vigny. Les amours du jeune d'Effiat et de la princesse Marie de Gonzague forment le nœud de l'intrigue. Mais le scénario, dans ses détails, laisse beaucoup trop à désirer. Ce n'est pas à la musique, c'est au livret qu'on pourrait adresser le reproche d'improvisation.

Voici les personnages, et les acteurs de la création : MM. Dereims, ténor, (Cinq-Mars). — Stephanne, baryton, (de Thou). — Giraudet, basse, (le père Joseph). — Barré, baryton, (Fontrailles). — Maris, basse, (le Roi). — Bernard, (le Chancelier). — Lefèvre (Montmort). — Davoust, (Eustache), etc. — Mmes Chevrier, chanteuse Falcon, (la princesse Marie). — Franck-Duvernoy, chanteuse légère, (Marion Delorme). — Périer, soprano, (Ninon de Lenclos). — Lévy, soprano, (un Berger chantant). — M. Dorel, (un berger dansant).

Le prélude instrumental est court et d'un caractère sombre. C'est sinistre et lugubre. Cette introduction, inspirée par le supplice de Cinq-Mars, se compose de deux mouvements lents, un adagio-molto, et une marche funèbre, heureusement reprise au troisième acte, en pleine forêt de Saint-Germain.

Le premier acte se passe au château de la Maréchale, mère du marquis de Cinq-Mars. Le jeune marquis se dispose à partir pour occuper une haute fonction à la Cour de Louis XIII. Au lever du rideau, l'orchestre exécute un charmant allegro, pendant que les gentilshommes s'em-

Digitized by Google

pressent autour de Cinq-Mars, et le félicitent de sa nouvelle dignité. Les courtisans se divisent en deux groupes, les partisans du Cardinal et les partisans du Roi.

Chœur de ténors et basses : *A la Cour vous allez paraître.* Les seigneurs recommandent au marquis de n'avoir qu'un maître : le Cardinal, disent les uns ; le Roi, disent les autres. Je servirai les deux, répond gaiement Cinq-Mars. La musique de cette première scène est gaie et spirituelle. Les gentilshommes prennent congé du marquis, et l'orchestre accompagne leur sortie de la façon la plus gracieuse.

Duo entre Cinq-Mars et de Thou : *Henri, vous nous parliez là d'une voix légère.* Cinq-Mars confesse ses amours. Il aime la princesse Marie de Gonzague. Sur cet aveu, l'orchestre indique discrètement le motif d'une délicieuse cantilène chantée par la princesse (*Nuit resplendissante*).

Ici se place un incident dramatique. Les deux amis, Cinq-Mars et de Thou, sur une mélopée religieuse, lisent par hasard une page d'un livre placé sur une table. C'est une terrible prophétie :

Et leur sang se mêla dans le même tombeau.
Ainsi soit-il !

Ainsi soit-il ! répond le père Joseph d'un ton lugubre. Le père Joseph est le bras droit du Cardinal. Il est porteur de deux messages : l'un qui ordonne au marquis de rejoindre le Roi à

Digitized by Google

Perpignan, l'autre qui invite la princesse Marie à se rendre à la Cour, où elle sera présentée aux ambassadeurs polonais. De par la volonté du Cardinal, la princesse de Gonzague est fiancée au Roi de Pologne.

Reine! Elle sera reine! s'écrie le chœur. Grand morceau d'ensemble (Marie, Cinq-Mars, de Thou, le Père Joseph, sopranos, ténors et basses).

Cinq-Mars sort désespéré. Ses amours sont contrariées dans leur fleur printanière. Un autre chœur (ténors et basses), au rhythme vif, fait contraste à ce désespoir :

Allez par la nuit claire,
Allez beau voyageur.

Restée seule sur le théâtre, Marie exhale sa douleur dans quelques phrases de récitatif : *Par quel trouble...*, suivi de la cantilène :

Nuit resplendissante et silencieuse....

adorable expansion musicale, qu'accompagne le murmure poétique de l'orchestre. On se croirait encore au jardin de Marguerite. Ce morceau a été inséré au quatrième recueil des Mélodies.

L'acte finit par un duo entre Cinq-Mars et Marie. Ce duo, qui débute par un récit, s'anime et s'enflamme peu à peu. Le jeune homme exprime ses regrets dans ce joli passage que

Digitized by Google

l'on entendra encore au dernier acte : *Faut-il donc oublier ces beaux jours envolés !* et les deux amants se jurent fidélité pour la vie.

Le second acte se divise en deux tableaux. Le théâtre représente d'abord les appartements du Roi à Saint-Germain. Marion et Ninon sont en scène. Chœur de ténors et de basses : *A Marion Reine des belles*, suivi de la chanson de Fontrailles, avec refrain du chœur :

On ne verra plus dans Paris
Tant de plumes ni de moustaches.

Cette chanson est d'une allure vive et spirituelle. Le Cardinal veut exiler Marion. Quelle audace ! Le chœur se récrie :

Gardons Marion et Ninon
Et que le Cardinal en crève !

Cette petite révolte est interrompue par le passage du Roi, qui sort de ses appartements en compagnie de Cinq-Mars, le Grand Ecuyer. Gounod n'a pas fait chanter Louis XIII. Le Roi se borne à saluer la Cour sur son passage, pendant qu'un morceau d'orchestre se fait entendre. C'est une marche courte et ravissante. La musique prend une tournure archaïque, et l'on voudrait que le Roi repassât, pour la reprise de cette élégante mélodie. Malheureusement le Roi a disparu dans la coulisse. Il a pris congé de

Digitized by Google

Cinq-Mars. La fortune du marquis a été rapide. Les courtisans s'empressent autour de lui :

> Ah ! monsieur le grand Ecuyer,
> Permettez qu'on vous salue !

Cette salutation en chœur forme, au point de vue de la facture musicale, un ensemble très intéressant. Les ténors et les basses se répondent, les voix s'enchevêtrent, et concertent au milieu des dessins de l'orchestre. C'est un des morceaux les mieux réussis de la partition.

Les courtisans se sont retirés. Cinq-Mars se retrouve avec Marie. Mélodieuse cavatine du ténor : *Quand vous m'avez dit un jour : soyez fort.* Le motif a servi d'introduction à l'acte.

Mais survient le père Joseph, ce terrible représentant du Cardinal. Trio : *cet homme encor !* Les deux amants refusent d'obéir à ses ordres, et Cinq-Mars le congédie, sans respect, en le traitant de *serpent !*

Coup de théâtre ! Gammes chromatiques ! Le sort en est jeté. La lutte est déclarée contre Richelieu !

Second tableau : une salle brillamment éclairée chez Marion Delorme, la célèbre courtisane. Nous assistons à une fête, et ensuite à une conspiration contre le cardinal. Généralement, au théâtre, le complot et le ballet marchent de compagnie.

Fontrailles apprend aux conjurés que Cinq-Mars est des leurs. Le Grand Ecuyer viendra cette

Digitized by Google

nuit. L'orchestre accompagne d'un menuet ce dialogue parlé qui est suivi d'une courte scène musicale avec chœur. Fontrailles dirige tout à la fois la fête et le complot.

Le divertissement va commencer, mais, avant le Ballet, Marion fait son entrée entourée de Bergères. Chœur de sopranos, ténors et basses :

Belle dont le sourire

Cet ensemble vocal est très pittoresque. Il se déroule sur une suite de septièmes majeures. Après le chœur, la belle Marion, dans un grand air à vocalises, trace le programme du divertissement. Elle fait une longue description du *Pays du Tendre*.

Le divertissement de *Cinq-Mars* sort du cadre ordinaire. Le chœur alterne avec la pantomime. C'est une pastorale mêlée de danse et de chant ;

Entrée des bergères. — Chœur *Amynthe est sauvage*. — Entrées des *Petits soins*, des *billets doux*, des *jolis vers*, tout l'attirail amoureux du *Pays du Tendre*.

La musique de ce ballet revêt une forme archaïque. Le hautbois concerte avec la flûte. L'entrée des *jolis vers* est accompagnée par une brillante partie de cor. Un des deux bergers, le berger chantant, dit un sonnet : *De vos traits mon âme est navrée*, dont la mélodie rappelle celle du fabliau du *Médecin malgré lui*. Le

Digitized by Google

ballet se termine par un chœur dansé : *Dans les fougères...* (1)

Les danses ont cessé pour faire place à la conjuration : Cinq-Mars, de Thou, Fontrailles, et le chœur de ténors et de basses, scène mouvementée, dont le récit est forcément imité des *Huguenots*. On ne peut plus conspirer en musique sans s'inspirer de Meyerbeer. Cinq-Mars est un nouveau Saint-Bris, et le rôle de de Thou n'est pas sans analogie avec celui de Nevers. L'acte finit par un chœur d'un grand éclat :

Sauvons le roi, sauvons la noblesse et la France.
Délivrons le trône et l'autel.

Au troisième acte, le Roi chasse à Saint-Germain. Le théâtre représente un carrefour de la forêt. Au fond, une petite chapelle où un prêtre a été amené par de Thou pour bénir secrètement l'union de Cinq-Mars avec Marie. Ici le livret est vraiment bien faible ! Les auteurs, pour précipiter l'action, font exécuter des entrées dans la

(1) La musique du divertissement de *Cinq-Mars* fut exécutée le dimanche 2 avril 1882, au Concert Pasdeloup, dans un grand *Festival Gounod*, où l'auteur dirigeait l'orchestre. Le programme se composait de fragments de *Sapho*, du *Médecin malgré lui*, de la *Reine de Saba*, de la symphonie en *ré* majeur, etc. M^me^ Engally, MM. Mouliérat, Paul Viardot et Lauwers prêtaient leur concours dans cette séance qui se termina, selon la tradition, par le Prélude de Bach.

Digitized by Google

chapelle et des sorties d'une invraisemblance presque ridicule, et la partie musicale s'en ressent. On remarque cependant un Hallali fort ingénieusement encadré dans le drame. Ce troisième acte appartient surtout à Saint-Hubert.

L'air de chasse précède le lever du rideau. — Chœur de ténors et de basses : *La fanfare éveillée.* — Trio entre Cinq-Mars, de Thou et Marie : *C'est le lieu du rendez-vous.* Avant d'entrer dans la chapelle, Cinq-Mars exprime sa joie amoureuse dans un air à formules italiennes : *Ah ! venez, que devant l'autel...* Le père Joseph reparaît. On dirait un diable à tabatière ! Il est terrible comme le Destin. Le moine donne des ordres pour l'arrestation de Cinq-Mars. Dialogue parlé pendant lequel l'orchestre exécute la marche funèbre de l'ouverture.

Cette scène est suivie d'un grand air de basse, (Le père Joseph : *Tu t'en vas, confiant dans ta folle entreprise*), et d'un duo entre le père Joseph et Marie : *Madame, il faut m'entendre !* Le représentant du cardinal, par la menace, décide la princesse à abandonner Cinq-Mars. C'est pendant ce duo que l'air de chasse se fait entendre dans le lointain. La fanfare est en *mi* bémol, et à l'accord parfait vient s'ajouter, à la basse, une pédale en *ré* bémol qui, en formant un accord de triton, jette une note lugubre sur cette scène. Le procédé harmonique est simple; il n'est pas nouveau, mais l'effet, bien ménagé par le compositeur, est des plus dramatiques.

Digitized by Google

La chasse a envahi le théâtre. Chœur : *Hallali ! chasse superbe.* Le Roi défile avec toute sa suite, pendant que l'orchestre exécute la marche du deuxième acte. Le rideau tombe sur la reprise de l'Hallali !

Au quatrième et dernier acte, Cinq-Mars et de Thou sont enfermés dans le château de Pierre-Encise, à Lyon. Court prélude d'un caractère plaintif. — *Ami, je faisais un beau rêve*, dit Cinq-Mars à de Thou. L'infortuné marquis rêve à ses amours. Il oublie sa captivité, il oublie même l'arrêt de mort prononcé contre lui. Toutes ses pensées sont pour la princesse. Pendant le récitatif, l'orchestre, dans une heureuse réminiscence, répète le motif déjà entendu au premier acte : *Faut-il donc oublier les beaux jours envolés*, et Cinq-Mars, en regardant le médaillon de Marie, chante la cavatine :

O chère et vivante image...

La mélodie en est simple et touchante. Ce morceau s'enchaîne avec le duo entre Cinq-Mars et la Princesse. On remarque une phrase mélodique, empreinte d'une vive passion :

A ta voix le ciel s'est ouvert.

Marie a pu pénétrer dans le château. Elle a préparé la fuite des deux condamnés. Scène (Marie, Cinq-Mars, de Thou) : *Amis, plus de*

Digitized by Google

tristesse. Hélas ! il est trop tard. Les gens de justice viennent s'emparer des deux condamnés qu'ils mènent au supplice. — Final (Cinq-Mars, de Thou, le père Joseph) dans lequel le passage dramatique du premier acte : *Ainsi soit-il* est reproduit. La scène se termine par un hymne religieux. Ces hymnes-là sont le triomphe de Gounod.

L'opéra fut repris le 14 novembre 1877 avec quelques modifications. L'ouverture fut développée, le ballet fut raccourci, et l'on retrancha le grand air à roulades de Marion Delorme. L'auteur écrivit une cavatine pour le rôle de de Thou au troisième acte, et il ajouta un *larghetto* au chœur final de la chasse. La distribution des rôles subit quelques changements. Stéphanne avait été remplacé par Strozzi, Barré par Fugère, M^me^ Franck-Duvernoy par M^me^ Donadio-Fodor.

Cinq-Mars, où le dialogue parlé intervient de temps en temps, n'est cependant pas un opéra-comique, et n'est pas non plus un grand opéra. La partition flotte entre les deux genres. Le livret est médiocre, et l'interprétation fut insuffisante. Dereims et M^lle^ Chevrier ne surent pas mettre en relief les beautés musicales de l'ouvrage. *Cinq-Mars* n'eut qu'un succès d'estime. Il eut dû réussir avec éclat.

Le public ne se délecte pas toujours à ce qui est beau ; il a des aberrations. Il ne comprit pas

Digitized by Google

cette œuvre toute personnelle, délicate, et bien inspirée. Tout le monde connaît la *dernière pensée de Weber*. Eh! bien *Cinq-Mars* est la dernière pensée de Gounod.

POLYEUCTE

Combien il est regrettable que Gounod n'ait pas composé son *Polyeucte* aux beaux jours où il écrivait la partition de *Faust !* Il eût produit sans doute un chef-d'œuvre. Le sujet de Polyeucte, où l'exaltation religieuse est si heureusement mêlée à l'amour profane, était bien fait pour enflammer sa nature de musicien. On attendait de lui un coup d'aile, et ce coup d'aile, Gounod ne l'a pas donné.

Pendant longtemps, Gounod avait songé à *Polyeucte*. Mais il entreprit trop tard cette grande composition. Il était alors en Angleterre. Il acheva son œuvre dans des temps troublés, en exil volontaire, au milieu des vicissitudes, des soucis et des distractions de tous genres. Il ne s'appartenait plus. Son inspiration musicale subit nécessairement un temps d'arrêt, sinon des défaillances. Voilà pourquoi sa partition est si inégale. On retrouve là sans doute des pages

Digitized by Google

dignes du Maître, mais l'œuvre faiblit en maints endroits. *Polyeucte* ne devait pas réussir.

Les récitatifs sont aussi nombreux que monotones. Ils ne se distinguent ni par la richesse mélodique, ni même par l'invention. Trop de formules consacrées, et pas d'accents nouveaux.

Et cependant *Polyeucte* est l'œuvre d'un musicien consommé, une œuvre méditée, d'où l'inspiration contenue, et comme latente, se manifeste par échappées. La partition contient des parties remarquables.

Polyeucte est un grand oratorio avec des adaptations pour la scène de l'Opéra. L'Oratorio! Voilà un genre élevé qui compte de nombreux chefs-d'œuvre. Toutefois l'oratorio doit rester à sa place, c'est-à-dire au Concert. Il est un fait à constater. C'est que, de nos jours, la musique de Concert a envahi le Théâtre, comme la musique de Théâtre a envahi le Concert. Il en résulte une confusion. Beaucoup d'œuvres écrites par nos Maîtres français contemporains et destinées à la scène, peuvent sans inconvénient se passer de toute action dramatique, et être interprétées par les artistes, le cahier à la main. *Polyeucte* est du nombre de ces ouvrages. L'auteur l'a avoué lui-même à M. Reyer : (1) « Mon opéra, a dit Gounod, pourrait être exécuté sur une estrade de concert, par des acteurs en habit noir. »— Pourquoi pas ? La partition, moins le ballet bien en-

(1) Voir le *Journal des Débats* du 15 octobre 1878.

Digitized by Google

tendu, s'accommoderait de cette transformation, et la musique, dans son austérité, y gagnerait peut-être.

Cette partition à laquelle le monde musical s'intéressait depuis six ans, et dont nous avons raconté l'histoire, fut exécutée à l'Opéra le 7 octobre 1878, au milieu d'un luxe inouï de mise en scène. Tant de richesses n'avaient pas été prodiguées au *Poliuto* de Donizetti qui fut représenté sur la scène de la rue Le Peletier, en quatre actes, le 10 avril 1840. L'ouvrage de Donizetti avait été composé en trois actes à Naples, en 1838, et le livret, esquissé par Nourrit, avait pour auteur un poète italien. Tout était prêt, quand la Censure napolitaine, considérant le sujet comme dangereux pour l'ordre social, politique et religieux, s'opposa à la représentation. Le Roi de Naples confirma la décision des Censeurs : « Polyeucte est un saint, avait-il dit. Laissons les saints au calendrier et ne les mettons pas au théâtre. » L'année suivante, Donizetti porta sa partition en France et la fit recevoir à l'Opéra. Nourrit était mort. Ce fut Duprez qui créa le rôle de Polyeucte. Le livret avait été refait par Scribe et portait en titre : *Les Martyrs*. En 1859, l'opéra reprit sa forme primitive, sous le titre de *Poliuto ;* il parut le 14 avril au Théâtre Italien. L'œuvre resta au répertoire. En 1877, Tamberlick se faisait encore applaudir dans le fameux *Credo,* qui est une page remarquable.

Digitized by Google

Comme *Poliuto*, le *Polyeucte* de 1878 est fait d'après la tragédie de Corneille, mais les librettistes, MM. Barbier et Carré ont, en quelques endroits, modifié l'action dramatique en vue des exigences d'une œuvre musicale. Il nous paraît inutile d'insister sur ces modifications et d'établir, à ce point de vue, un parallèle entre la tragédie et le scénario. Le livret de *Polyeucte* est bien conçu. Il porte en tête une note dans laquelle les auteurs déclarent qu'ils n'ont pas signalé les nombreux emprunts faits à Corneille. Ils ajoutent, dans leur modestie : « Il est trop aisé de le reconnaître. »

Les rôles, en 1878, furent ainsi distribués : Polyeucte, fort ténor (Salomon). — Sévère, baryton (Lassalle). — Félix, gouverneur d'Arménie, père de Pauline, basse (Bérardi). — Néarque, baryton (Auguès). — Albin, grand-prêtre de Jupiter, basse (Menu). — Siméon, vieillard chrétien, basse (Bataille). — Sextus, ténor léger (Bosquin). — Un centurion, basse (Gaspard). — Pauline (M^me^ Krauss). — Stratonice, nourrice de Pauline, mezzo-soprano (M^lle^ Calderon). — La scène se passe à Mélitène, capitale de l'Arménie.

La partition de Gounod n'a pour ainsi dire pas d'ouverture. Le prélude n'est qu'une mosaïque. Les motifs sont empruntés à l'opéra même, notamment une large phrase, qui, au cinquième acte, accompagnera Polyeucte au supplice. Cette introduction se termine par un choral rappelant le chant des chrétiens dans la deuxième partie du second acte.

Digitized by Google

Premier acte et premier tableau : la chambre de Pauline. Celle-ci est en prières devant l'autel des Dieux familiers, pendant que ses suivantes chantent le chœur :

Déjà dans l'azur des cieux
Apparaît de Phœbé le char silencieux.
C'est l'heure du travail nocturne.

Travail nocturne ! Ce début poétique n'est pas heureux, bien que la musique le relève en maints endroits. Ce premier chœur est empreint d'un caractère religieux.

Pauline quitte l'autel et raconte à Stratonice un rêve qui l'épouvante. Elle a vu, en songe, la mort de Polyeucte, son époux. Au récit de Pauline s'entremêlent les exclamations des suivantes et de Stratonice. Après ce morceau, que semble inspirer la scène du Commandeur dans *Don Juan*, le chœur du début fait, à la reprise, un charmant contraste.

Polyeucte paraît au fond du théâtre. Les suivantes se retirent. Duo entre les deux époux, duo plein de chaleur et de sentiment. L'orchestration se distingue par l'harmonie et les détails d'accompagnement. Pauline fait part à Polyeucte de ses craintes. Un danger le menace : *Pardonnez si pour vous je tremble.*

C'est un motif, en forme de romance, chanté d'abord par Pauline, et repris ensuite à deux voix. Mais Polyeucte sort précipitamment pour

Digitized by Google

rejoindre Néarque, Néarque qui doit le convertir à la religion nouvelle. Regrets de Pauline soutenus à l'orchestre par une pédale, sur les vers de Corneille :

> Va ! Néglige mes pleurs; cours et te précipite
> Au devant de la mort que les Dieux m'ont prédite...

Pauline s'éloigne, et la décoration change à vue : Place publique, bientôt remplie par un superbe défilé d'opéra. Sévère, couvert d'une armure de guerre et monté sur un char, fait son entrée dans Mélitène. Fanfare, acclamation de la foule, marche triomphale avec chœur : *Salut ! gloire à toi.*

Dans un récitatif imité de *Robert le Diable*, Sévère révèle les motifs qui l'amènent : *L'ordre de l'Empereur...* Il vient, par un sacrifice, remercier les dieux d'une nouvelle victoire remportée par les armées romaines. Ce sacrifice n'est qu'un prétexte. Sévère veut revoir Pauline (1). Hélas ! le héros apprend que Pauline est mariée avec Polyeucte ! Effet de scène, et final en quatuor, avec chœur. (Félix, Polyeucte, Pauline, Sévère). Grande explosion musicale, où l'on remarque une belle progression ascendante. Le rideau tombe sur la reprise de la marche triomphale.

(1) Je veux sacrifier, mais c'est à ses beautés
Que je viens immoler toutes mes volontés.

(CORNEILLE. *Acte II, Scène I).*

Digitized by Google

Le deuxième acte représente d'abord un jardin éclairé par le coucher du soleil. D'un côté le temple de Vesta. Ce premier tableau s'ouvre par un gracieux chœur de fête, chanté dans la coulisse. (Soprani, ténors, basses) : *Que le myrte et la rose...* Gounod excelle dans ce genre anacréontique. Le triangle concerte agréablement avec la flûte, l'accent est folâtre, et le souvenir se reporte sur le chœur des Sabéennes, ou sur le chœur des Bacchantes de *Philémon*.

Sévère rentre en scène. *Le désespoir est dans mon cœur*, dit-il, et il exprime sa douleur dans une cavatine dont une partie fut retranchée à la seconde représentation : *Pour mettre à ses pieds ma gloire...* Pauline paraît à son tour, mais pour invoquer Vesta. Sévère se dérobe un instant. L'invocation est un morceau poétique, écrit dans le style des anciens maîtres.

A peine la prière est-elle finie que Sévère s'élance vers Pauline. Grand duo : *Soyez généreux...* un des morceaux qui furent le plus goûtés par le public de la première représentation. La situation est dramatique et singulière. « Vous détestez votre époux, dit Sévère ? Non, répond Pauline, *je l'aime* ! » Ce duo est d'une grâce langoureuse. C'est du théâtre. Quand les deux voix se réunissent, des imitations, en forme de canon, viennent produire un bel effet. Toutefois, la fin du morceau fut critiquée. Sévère et Pauline se disent adieu sur un mouvement de marche : *Pur comme cette flamme !*

Digitized by Google

La scène s'obscurcit. Le décor change. La lune a remplacé le soleil couchant, pour éclairer de ses pâles reflets la scène du baptême. Ce deuxième tableau est une des parties importantes de la partition. Nous sommes en plein oratorio. La fête chrétienne a pour cadre un site sauvage avec des arbres et des rochers. C'est le lieu où se rassemblent les chrétiens persécutés. Au fond coule une rivière d'où l'on entendra la barcarolle de Sextus.

Sextus, jeune patricien, chante les Nymphes et les Naïades. Le morceau est aussi frais que distingué. Là, on retrouve l'auteur des mélodies, l'auteur de *Venise* et de *Medjé*. Rien de plus gracieux, rien de plus charmant que ce repos au milieu du drame. Le motif se balance sur des accompagnements de harpe. Les harmonies de l'orchestre sont des plus pittoresques. La barcarolle commence dans la coulisse. Bientôt, on voit passer la barque. Sextus est entouré de femmes dont les poses nonchalantes n'annoncent ni la conversion, ni le martyre. Le jeune patricien chante :

Nymphes attentives
Dans les roseaux.

La barque a disparu ; la voix s'éloigne. Alors Siméon arrive comme un conspirateur. Les chrétiens et les femmes chrétiennes entrent en scène sur une marche religieuse. Cette marche s'enchaîne avec la prière : *Père céleste sois béni !*

Digitized by Google

dont chaque phrase, ou plutôt chaque verset est récité par Siméon et repris par le chœur. Nous sommes à l'église, et l'oratorio bat son plein.

Le final du baptême, bien que très mouvementé, parut trop long. Le public habituel de l'Opéra, abonnés compris, n'est pas fait pour les *Mystères*. Dès la seconde représentation, on abrégea la fête chrétienne. Cette fête a pour apothéose le baptême de Polyeucte. A ce moment solennel, Sévère, en témoin indiscret, passe au fond du théâtre. Sévère, le plus heureux des trois, a tout vu ! le voile est levé. Les chrétiens sont imprudents ; dans leurs assemblées, ils ne s'entourent pas de précautions suffisantes.

Le troisième acte, réservé au ballet, fait opposition à la fête chrétienne. Il est entièrement profane. Comme les actes précédents, il se divise en deux tableaux. La première partie (une salle du palais) ne révèle rien de saillant au point de vue musical. Félix, le père de Pauline, préside un conseil où s'agite la question du châtiment à infliger aux chrétiens. — Scène en quatuor : *Oui ! cette nuit encor...* (Félix, Polyeucte, Albin, Sévère). — Cantilène de Sévère, en deux mouvements, andante et larghetto : *Quoi ! c'est peu de perdre Pauline !* Sévère s'adresse à Polyeucte, et lui fait grâce. *Vivez*, lui dit-il. — Duo entre Polyeucte et Néarque à la fin duquel les deux voix chantent ensemble dans un mouvement d'énergie : *Allons briser ces dieux de pierre et de métal.*

Digitized by Google

Sur ces mots, le décor change. C'est une place toute enguirlandée. Au fond, le péristyle du temple de Jupiter. La fête païenne vient couper l'oratorio. La musique en est élégante et l'instrumentation est pleine d'intérêt. Bien que l'épisode appartienne à une haute antiquité, le divertissement contient une valse et une mazurka. Les Romains ne mazurkaient pas. Peu importe ! Le ballet est une des parties les plus réussies de la partition.

Il est précédé de la procession sacrée avec chœur : *Gloire au Maître du monde*, brillant et long cortège de prêtres et de magistrats (1). Grand concours de peuple, le tout précédé par les traditionnels joueurs de flûte. La foule se range pour le ballet.

Le divertissement comprend neuf mouvements, et se divise en quatre parties : Pan, Bellone, Vénus, Bacchus ! On remarqua surtout la gracieuse valse des Néréides, et la caressante mélodie qui accompagne l'apparition de Vénus. Vénus était représentée par Mlle Maüri, une étoile chorégraphique qui débutait alors à l'Opéra. Vénus avait la grâce, le sourire, le geste, la taille fine et le pied bien cambré. Au dire des abonnés, Mlle Maüri avait la jambe un peu maigre. Mais, depuis *Polyeucte*, le mollet a pris l'embonpoint nécessaire. La danse ne fait pas

(1) En Angleterre, Gounod avait arrangé la *Fête de Jupiter*, comme morceau de concert.

Digitized by Google

maigrir, et Mlle Maüri, à qui nous devons de si gracieuses créations, est restée la *prima dona* du corps de ballet.

Au théâtre, et non dans la partition, le divertissement de *Polyeucte* se termine d'une façon originale, sur un accord de septième diminuée dont la basse devient la première note du final de l'acte.

Les événements se précipitent. Polyeucte et Néarque brisent les idoles, le grand-prêtre Albin abat Néarque d'un coup de hache, Sévère protège Polyeucte et l'arrache à la mort. Ce final, bien conduit, est écrit selon les formules d'usage.

Les deux derniers actes sont fort courts. Au quatrième acte, Polyeucte dans sa prison chante les stances de Corneille :

Source délicieuse en misères féconde.

prière bien accentuée, où l'auteur fait répéter en reprise la strophe :

Monde ! pour moi tu n'as plus rien !

Pauline vient supplier son époux de renoncer à la religion chrétienne. Duo : *Il en est temps encore.* Scène biblique. L'oratorio reprend ses droits. Polyeucte répond en psalmodiant l'Evangile. L'amour divin l'emporte sur l'amour profane. *Cher époux !* s'écrie Pauline, et Polyeucte, sur une note tenue, lit un passage sur la nais-

Digitized by Google

sance du Christ. L'orchestre éclaire le récit par une pastorale. Gounod a reproduit cet effet dans une pièce religieuse, la *Communion des Saints*, exécutée à la Société des Concerts du Conservatoire le 19 avril 1889.

Pauline n'est pas encore touchée de la grâce. Elle proteste.— Polyeucte reprend sa lecture. Cette seconde partie du récit concerne la mort du Sauveur. L'orchestre s'anime et procède par gammes chromatiques. Toute cette scène est grandiose.

Pauline résiste toujours, et Polyeucte, sur des vers empruntés à Corneille, adresse à Dieu une prière, reprise ensuite à deux voix.

Sévère intervient. Le duo s'achève en trio : *Sévère, vous ici !* Du trio, nous passons au quatuor, par l'arrivée de Félix qui envoie son gendre *à la mort. A la gloire !* répond Polyeucte, pendant que les soldats l'entraînent, et que Pauline tombe aux genoux de son père, en criant : *Grâce !*

Au cinquième acte, une place publique. Au fond, les arènes. Le peuple réclame la mort des chrétiens. Chœur : *Les chrétiens à la mort !* Polyeucte s'avance, entouré par les licteurs. Un centurion donne lecture de l'arrêt qui le condamne au supplice. Polyeucte, en face du trépas, entonne le *Credo*, morceau capital de l'acte, écrit nécessairement en style religieux. *Qu'on le mène à la mort !* répond le chœur. Pauline se précipite et se déclare chrétienne.

Digitized by Google

Elle se jette dans les bras de son époux. Là, le compositeur a ménagé un incident plein de charme, et qui fait contraste avec la musique de choral. Un cri du cœur jaillit des lèvres de Pauline, sur ces mots :

Te revoir, et t'aimer, et te suivre...

L'auteur de *Faust* reparaît dans la musique. Mais le choral vient éteindre cette lueur fugitive. Le *Credo* est repris à deux voix (Polyeucte, Pauline), entrecoupé par les cris de la foule : *A la mort !* Les arênes s'ouvrent. On entraîne Polyeucte et Pauline au supplice, et le rideau tombe sur la phrase si heureusement modulée dans l'ouverture.

Polyeucte ne fut pas un succès. Les recettes n'indemnisèrent pas l'Opéra des sacrifices énormes auxquels avait donné lieu la mise en scène de l'ouvrage. En matière artistique, le bénéfice pécuniaire n'est pas un critérium infaillible. *Polyeucte* ne passionna pas le public. Gounod au contraire s'était épris de son sujet. Sa correspondance intime témoigne de l'ardeur et de la conviction qu'il avait mises à composer son œuvre. Nous y puisons les quelques passages suivants :

« 10 AOUT 1871. Je suis, en ce moment, en train d'instrumenter le songe de Pauline. C'est bien intéressant ! »

« 17 AOUT 1871. Je viens de terminer l'orchestration du

Digitized by Google

petit chœur de fête qu'Harry aime tant : *Que le myrte et la rose...* Cela me met dans Pompéï, et de là à Capri, il n'y a pas loin. Mon cher Capri ! »

« 22 AOUT 1871. Je viens de réorchestrer l'invocation à Vesta, sans cependant changer une note à l'idée, ni à l'harmonie ; mais les timbres sont modifiés. Vous verrez quelle jolie sonorité cela aura ! J'ai orchestré le petit chœur de fête, la cavatine de Sévère qui le suit, et maintenant je tiens le grand duo de Pauline et Sévère qui vient après Vesta. Si vous voyiez comme cela marche bien ! Je suis tout heureux de sentir comme l'instrumentation sera claire. »

« 12 SEPTEMBRE 1871. Je me suis remis à l'orchestre de mon cher *Polyeucte*. Je tiens en ce moment le duo du premier acte. Il est long, et je voudrais bien pouvoir l'achever avant de partir d'ici. S'il ne vient pas à mon gré, je prendrai celui que j'avais laissé en train en quittant Trouville... »

« 18 SEPTEMBRE 1871. Je suis en ce moment sur le premier duo (Pauline et Polyeucte). Il est long, et cela demande du temps pour être orchestré. D'ailleurs, je n'orchestre pas avec des formules toutes faites d'avance, des recettes, des procédés de convention, des ficelles ! Je tâche de faire parler les instruments, et cela aussi est de la composition... etc. »

Polyeucte, nous le répétons, est une œuvre qui mérite l'attention des musiciens. On sent chez l'auteur une application soutenue, un effort constant vers le beau. Si l'effort n'atteint pas toujours le but, si dans la carrière du Maître l'ouvrage ne peut être considéré comme un progrès, *Polyeucte* ne fait cependant pas déchoir l'auteur de *Faust*.

Digitized by Google

LE TRIBUT DE ZAMORA

Il serait plus exact d'intituler ce chapitre : *Autour du Tribut de Zamora.* Cette longue partition est l'ouvrage dramatique le moins intéressant qu'ait produit Gounod, et nous trouvons inutile d'en faire l'analyse détaillée. La musique en est claire et limpide, trop limpide peut-être : elle se distingue par un style mélodieux, par une facture correcte, mais le *Tribut de Zamora* fut considéré comme une œuvre rétrograde. Est-ce lassitude, est-ce au contraire une protestation du musicien contre l'école de Wagner ? Nous ne saurions le dire. Gounod a composé quatre actes, entièrement écrits selon des formules tombées depuis longtemps en désuétude. Le *Tribut de Zamora* causa dans le public un étonnement général, nous pourrions presque dire une désillusion. Par le style et par les formules, par les procédés et par la découpure des morceaux, la partition nous reporte à l'ancien régime. C'est un grand opéra conçu tantôt en opéra-comique, tantôt en opéra italien. Sous ce rapport, il n'y manque rien, pas même le traditionnel coup de cymbales frappé dans les ensembles, au point culminant du *Crescendo*, le *Dsing !...* après lequel tout s'apaise, tout diminue, comme dans le beau sextuor de *Lucie.*

Digitized by Google

Chose singulière ! Gounod avait débuté en 1851, à l'Opéra, par *Sapho*, et l'on avait deviné un précurseur. *Sapho*, nous l'avons fait remarquer, était en avance sur son temps. En 1881, dans le dernier ouvrage dramatique qu'il ait fait représenter, le musicien prend une direction inverse. Gounod compose une œuvre sous une forme qui nous rejette en arrière. Le *Tribut de Zamora* n'eut pas même ce qu'on appelle le succès d'estime.

Cette partition, elle aussi, a son histoire, histoire moins romanesque que celle de *Polyeucte*. Le livret, écrit par MM. Brésil et Dennery, avait séduit M. Halanzier, directeur de l'Opéra. Il y trouvait, à tort ou à raison, des situations dramatiques, bien faites pour favoriser la mise en scène et émotionner le spectateur. Il s'adressa d'abord à Verdi, et lui demanda de composer la musique. L'illustre maëstro accepta en principe. Toutefois Verdi voulait acquérir le scénario, afin d'être seul propriétaire de la pièce. Il offrit 4,000 francs. On dit que M. Dennery, habitué à toucher de l'Ambigu de plus fortes sommes, refusa cette offre comme étant trop modique. Bref, on ne put s'entendre. M. Halanzier se retourna vers Gounod qui s'empressa d'accepter et de se mettre à l'œuvre. A la fin de l'année 1879, les principaux morceaux étaient écrits, et l'auteur se proposait de terminer son œuvre pendant les répétitions. On allait commencer les études, quand le successeur de M. Halanzier, Vaucorbeil, s'aperçut que

Digitized by Google

la partition était trop incomplète. Gounod demanda un délai sur lequel on se mit d'accord.

Par une lettre publiée dans les journaux, et portant la date du 18 septembre 1879, Gounod déclarait qu'il désirait donner à son œuvre un plus grand développement musical, et il demandait un sursis au Directeur de l'Opéra, ajoutant : « Vous êtes trop artiste et trop mon ami, pour ne pas être à l'unisson de mon désir... » Le même jour, Vaucorbeil répondait : « Quels que soient les graves embarras que va me causer le retrait momentané de votre partition, la perfection de l'œuvre avant tout ! Je vous accorde donc le délai que vous me demandez. »

Les études furent reprises au bout d'un an environ. Les répétitions furent très laborieuses. Après bien des hésitations, des retouches et des coupures, le *Tribut de Zamora* fut enfin représenté à l'Opéra le 1er avril 1881.

Les rôles étaient ainsi distribués : Ramire, Roi d'Oviédo (Giraudet). — Ben-Saïd, Ambassadeur du calife de Cordoue (Lassalle). — Hadjar, frère de Ben-Saïd (Melchissédec). — Manuel (Sellier). — Le Cadi (Sapin). — Hermosa, captive espagnole à Cordoue (Mlle Krauss). — Xaïma, fiancée de Manuel (Mme Daram). — Iglésia, enfant trouvé (Mlle Janvier), etc.

Nous serons bref au sujet de la partition. Nous nous bornerons à résumer l'intrigue de ce mélodrame oriental, et à indiquer, après chaque acte, le catalogue des morceaux.

Digitized by Google

Ancien acteur de mélodrame, M. Brésil, qui a écrit le livret de *Si j'étais Roi*, est, avec M. Dennery, l'auteur du *Tribut de Zamora*. Nous ne savons à qui attribuer les vers du poème, si toutefois on peut qualifier de poème un drame écrit sous une forme peu lyrique. Les vers en effet semblent n'être que la parodie d'une œuvre poétique. C'est de la prose rimée.

L'action se passe, au premier acte, sur une place publique d'Oviedo, et, aux actes suivants, à Cordoue. Nous sommes en plein IX^e^ siècle.

Xaïma, que l'on croit orpheline, est fiancée à Manuel, un jeune soldat espagnol. Selon l'usage, on vient offrir des bouquets à la jeune fille, quand une fanfare se fait entendre. Ce sont les Arabes qui, sous la conduite de Ben-Saïd, envahissent le théâtre. Ils sont envoyés par le calife de Cordoue pour réclamer le Tribut de Zamora, c'est-à-dire le Tribut de cent vierges que les Espagnols doivent payer pour la rançon de leur terrible défaite. Les Espagnols murmurent. Xaïma, vêtue en mariée, proteste plus énergiquement encore. Née parmi les Zamoriens, elle se rappelle la bataille, la mort de son père, l'enlèvement de sa mère par le vainqueur. Ces protestations ne peuvent fléchir le chef des Arabes, Ben-Saïd, qui s'éprend de Xaïma, et réclame de plus belle le Tribut. Les jeunes filles se rassemblent au son des cloches. On procède au tirage au sort. Fatalité ! Le nom de Xaïma sort le premier de l'urne. Ben-Saïd emmène la fiancée de Manuel, sous les yeux de son rival désespéré.

Digitized by Google

CATALOGUE DU PREMIER ACTE : Prélude fugué.— Chœur d'introduction : *Au vieux pays de Cantabrie.*—Aubade de Manuel à sa fiancée : *O blanc bouquet de l'épousée.* (Manuel Xaïma). — Entrée des Arabes ; récitatif de Xaïma. — Cavatine de Ben-Saïd : *Quel accent ! Quel regard !* Une partie de cette cavatine a été retranchée à la représentation. — Duo des deux fiancés : *O joie immense !* (Manuel,Xaïma).

Chœur : *Entendez-vous les cloches ailées,* accompagné d'un carillon de trois notes, comme dans l'*Arlésienne.* Ce carillon à trois temps persiste, quand bien même la mesure, vers la fin du morceau, change et devient, pour l'orchestre et le chœur, une mesure à quatre temps. Ce mélange de rhythme produit un effet très original.

Final : *Quoi, vous osez proférer des menaces de mort !* (Ben-Saïd). — Le peuple se joint à Manuel pour chanter l'Hymne National : *Debout enfants de l'Ibérie !*

Au second acte, les Arabes attendent, devant Cordoue, l'arrivée des cent vierges. Hadjar, le frère de Ben-Saïd, soldat et poète, dit une chanson, une Kassidah. Il est interrompu par Hermosa, une pauvre folle, captive de Zamora. C'est une Espagnole qui est échue par le sort à Ben-Saïd,mais elle est partout respectée,selon la prescription du Coran :

Tiens pour saints les fous, sinon sois maudit !

Digitized by Google

Ben-Saïd fait son entrée triomphale avec son précieux Tribut. Manuel, déguisé en soldat arabe, a pu suivre incognito le convoi. A Cordoue, il est aussitôt reconnu par Hadjar, qu'il a épargné autrefois dans un combat. Hadjar doit la vie au jeune Espagnol. Il le presse dans ses bras te le prend sous sa protection. Manuel lui avoue qu'il est venu pour racheter Xaïma, sa fiancée. La vente publique des cent vierges a lieu par le ministère du Cadi. Un duel aux enchères s'engage entre Manuel et Ben-Saïd. Celui-ci reste le plus fort enchérisseur, Xaïma lui est adjugée, et il l'emmène dans son palais.

Cataloque du second acte : Chœur à quatre voix d'hommes, *Fêtons; fêtons l'anniversaire.* — Chanson d'Hadjar : *La flèche siffle !* — Scène et air de la folie. (Hermosa). — Marche et chœur : *Sonnez clairons.* Arrivée du Tribut. — Duo : *Je connais cet homme.* (Manuel, Hadjar). — Marche des captives. — Chœur des acheteurs arabes : *Ah ! quelle moisson fortunée !* — Trio : *Le temps des épreuves cruelles.* (Xaïma Manuel, Hadjar). — Récit et scène : *seule en ce lieu !* (Hermosa Zaïma). — Final de la vente, et reprise de la marche.

Le troisième acte se passe dans le Harem. C'est naturellement l'acte du ballet. Au lever du rideau, les femmes sont couchées sur des coussins. Ben-Saïd paraît avec Xaïma. Le chef arabe offre une fête à la jeune fille. Après le ballet,

Digitized by Google

Hadjar veut essayer de délivrer la prisonnière. Il introduit Manuel dans le palais, présente à Ben-Saïd le soldat chrétien à qui il doit la vie, et supplie son frère de rendre Xaïma à son fiancé. Rien ne peut fléchir le chef arabe. Ben-Saïd et Manuel, les deux rivaux, sont en présence. Ils dégainent. Manuel est désarmé, et il va périr. Xaïma se précipite entre les combattants, et, grâce à ses prières, Ben-Saïd pardonne à son adversaire.

Vient ensuite la scène principale de la pièce, le grand duo entre Hermosa et Xaïma. La folle raconte à la jeune fille les incidents de la bataille de Zamora. Dans son délire, elle chante l'Hymne National, une sorte de *Marseillaise*. Les deux femmes échangent leurs souvenirs. Peu à peu, la folie d'Hermosa se dissipe. Elle reconnaît en Xaïma l'enfant qu'elle croyait avoir perdue. Coup de théâtre ! *Ciel, ma mère!* La jeune fille se jette dans les bras d'Hermosa, et le rideau tombe.

Catalogue du troisième acte. — Chœur des femmes du sérail : *heureuse vie.*—Ballet précédé d'une barcarolle non chantée ; l'orchestre l'exécute seul. Valse; danse Grecque, Arabe, Espagnole et Italienne; Pas des guirlandes, Pas des pointes; toutes les herbes de la St-Jean. — Romance de Ben-Saïd : *je m'efforce en vain de te plaire.* Trio : (Manuel, Ben-Saïd, Hadjar), *je veux ta fiancée.* — Scène du duel, pendant laquelle un chœur de soldats chante à l'unisson. — Grand duo final entre Hermosa et Xaïma.

Digitized by Google

Hermosa reconnaît sa fille, et cette scène est vraiment dramatique. Mme Krauss, tragédienne et cantatrice à la fois, chante l'Hymne National avec des inflexions de voix différentes. Tantôt la voix est éclatante, tantôt elle prend un accent sourd et lugubre. La mélodie est vulgaire; c'est un pas redoublé. Mais le jeu de l'artiste excita un tel enthousiasme à la première représentation, que Gounod, qui dirigeait l'orchestre, tendit la main à son interprète par dessus le pupitre, au bruit des applaudissements de toute la salle.

Au quatrième acte, les jardins de Ben-Saïd. Effet de lune. Manuel a escaladé le mur d'enceinte. Armé d'un poignard, il veut tuer sa fiancée, et se frapper ensuite. Hermosa vient déjouer ce noir dessein. Elle tente un dernier effort pour fléchir Ben-Saïd. Elle l'implore en vain. Le chef arabe garde Xaïma, et il ordonne que Manuel soit reconduit immédiatement, sous bonne escorte, jusqu'à Oviedo. C'est alors qu'Hermosa, pour délivrer sa fille, s'empare du poignard de Manuel et le plonge dans la poitrine de Ben-Saïd. Le Coran protège encore la pauvre folle, les soldats l'épargnent, et Manuel s'enfuit avec Xaïma en bénissant le Seigneur-Dieu.

Catalogue du quatrième acte : Introduction ; et cavatine de Manuel : *J'ai pu, la nuit venue.* — Duo : (Xaïma, Manuel) *Vois déjà les cieux!* — Romance d'Hermosa : *Tu trouves donc que ce n'est pas assez?* et trio (Xaïma, Hermosa, Ma-

Digitized by Google

nuel).— Duo (Xaïma, Ben-Saïd), et romance de Xaïma en deux couplets : *Que les vœux les plus doux.*— Scène finale : *Arrière la folle!*

Le Tribut de Zamora fut repris à l'Opéra, au mois de mars 1885. Sellier conservait le rôle qu'il avait créé. Les autres interprètes étaient Mlle Dufrane dans le rôle d'Hermosa, Mlle Isaac, MM. Melchissédec, Caron, etc. Cette reprise n'eut pas plus de succès. L'impression générale resta la même. Mais la plupart des journaux se montrèrent indulgents pour l'œuvre. Il est curieux de relire les principaux feuilletons après la première représentation. On sent que les critiques ne veulent pas dire le fond de leur pensée.

La Presse musicale, comme la Presse politique, n'a pas toujours sa pleine liberté d'appréciation. Berlioz lui-même a avoué qu'il n'avait pas son franc-parler dans le *Journal des Débats*, et cependant, de tous les critiques, Berlioz est celui qui se gênait le moins. Dans un précédent chapitre, nous avons fait allusion au feuilleton élogieux qu'il avait publié sur la *Reine de Saba*, après la première représentation de cet opéra, en 1862. Eh! bien, voici ce que Berlioz écrivait, à la même époque à son ami Morel :

« Je vous écris au milieu d'un de ces abominables feuilletons, dont on ne sait comment se tirer. Je cherche à soutenir ce malheureux Gounod qui vient de faire un *fiasco* comme on n'en vit jamais. Il n'y a rien dans sa *Reine de Saba*, absolument rien! Comment soutenir ce

Digitized by Google

qui n'a ni os, ni muscles? Et pourtant, il faut que je trouve quelque chose à louer ! Le poème est au-dessous de tout. Cela n'a pas l'ombre d'intérêt ni de bon sens. Et c'est son troisième *fasco* à l'Opéra. (*Sapho*, la *Nonne sanglante*, la *Reine de Saba*). Eh ! bien, il en fera un *quatrième !...*»

Ce qui fait dire à M. Adolphe Julien du journal *le Français* : « *Polyeucte* est le quatrième ouvrage de M. Gounod représenté d'origine à l'Opéra. Berlioz avait prévu *Polyeucte*, mais il n'avait pas prévu le *Tribut de Zamora*. »

Digitized by Google

COMPOSITIONS RELIGIEUSES ET COMPOSITIONS DIVERSES. LES CATALOGUES ET LES ÉDITEURS.— CONCLUSION.

Laissons le *Tribut de Zamora*. Faisons un long retour en arrière pour revenir à Rome en 1840, et retrouver Gounod pensionnaire de la Villa Médicis.

A cette époque, l'art musical semblait primer les autres arts à l'Académie de France, dont Ingres était directeur. Tout fier de son talent de violoniste, le célèbre peintre préférait quelquefois son archet à ses pinceaux, et les concerts étaient fréquents à la Villa. Gounod était spécialement chargé d'organiser les séances de musique, et d'en composer les programmes, sous la condition expresse de proscrire les œuvres de Rossini. Ingres, comme on sait, avait pris en grippe la musique du maître italien. Il ne voulait rien entendre de lui, sauf le *Barbier de Séville*.

Digitized by Google

C'était le seul opéra qu'il pardonnait à Rossini. Tous les autres, y compris *Guillaume-Tell*, horripilaient M. Ingres. Mais Gounod, en malicieux impresario, trichait sur les programmes. Il attribuait à Mozart certaines œuvres de Rossini, et Ingres, sous cette glorieuse étiquette, admirait s ns marchander.

En 1840, le séjour à Rome des lauréats de l'Institut était d'autant plus agréable que M. et Mme Hensel étaient les hôtes assidus de la Villa Médicis.

Fanny Mendelssohn, la sœur de Félix Mendelssohn Bartholdy, avait épousé Guillaume Hensel, le peintre de la Cour du Roi de Prusse, et, en 1840, elle faisait un voyage à travers l'Italie, en compagnie de son mari. Les deux époux séjournèrent plusieurs mois à Rome, et ils reçurent à l'Académie de France l'accueil le plus courtois et le plus chaleureux. Fanny était une musicienne accomplie. Femme charmante et distinguée, pianiste émérite, elle séduisit les jeunes lauréats qui s'empressaient autour d'elle, et lui faisaient une cour tout artistique.

Parmi les plus chauds admirateurs de son talent et de son esprit, on remarquait d'abord Gounod, ensuite Bousquet et Dugasseau. Nous connaissons Bousquet, Prix de Rome pour la musique en 1838 (1). Quant à Dugasseau, peintre amateur, il a moins marqué dans les arts. Il était,

(1) V. notre premier chapitre.

Digitized by Google

dans ces dernières années, Conservateur du Musée de la ville du Mans.

Gounod, Bousquet, Dugasseau formaient une trinité sur qui la nature éminemment artistique de Fanny Mendelssohn exerçait un ascendant notable. Fanny trônait pour ainsi dire à la Villa.

On a publié récemment à Paris la correspondance de Mme Hensel (1), où nous relevons les passages suivants relatifs à Gounod :

« 23 AVRIL 1840 : ... On ne saurait s'imaginer un public plus attentif que Gounod, Bousquet et Dugasseau ; ils se souviennent de chaque note que je leur ai jouée il y a quelques mois... Gounod est passionné pour la musique. Un auditeur tel que lui est une bonne fortune. Mon petit air Vénitien l'enchante. Il a également une prédilection pour la romance en *si* mineur, faite ici à Rome pour le duo de Félix, son *capricio* en *la* mineur, et surtout pour le concerto de Bach qu'il m'a fait jouer et rejouer plus de dix fois. »

Plus loin :

« Samedi soir, j'ai fait de la musique à mes hôtes, et leur ai joué entr'autres choses le concerto de Bach. Ils ont beau le savoir par cœur, leur enthousiasme va *crescendo*. Ils m'ont serré et baisé les mains, particulièrement Gounod qui est d'une expansion extraordinaire ! Il se trouve toujours à court d'expression, quand il veut me faire comprendre quelle influence j'exerce sur lui, et combien ma présence le rend heureux. Nos deux français

(1) *Fanny Mendelssohn*, d'après les mémoires de son fils, par E. Sergy. Paris 1888.— V. aussi une série d'articles parus à ce sujet dans le *Guide musical* de Bruxelles en septembre et octobre 1889.

Digitized by Google

forment un contraste parfait : Bousquet est d'une nature calme et correcte ; Gounod est passionné et romantique à l'excès. Notre musique allemande produit sur lui l'effet d'une bombe qui éclaterait dans une maison. Jugez du désarroi ! »

« 8 MAI 1840 : Nos Français ont passé la soirée avec nous. Ils s'intitulent les trois caprices : Bousquet est le caprice en *la*, Gounod le caprice en *mi*, et Dugasseau le caprice en *si* bémol... Quant à Gounod, la musique allemande le trouble et le rend à moitié fou. En général, Gounod me paraît peu mûr encore. Je ne connais de lui qu'un *scherzo* de peu de valeur qu'il m'a demandé la permission de m'offrir. »

« 13 MAI 1840 : Je joue ainsi tout *Fidélio* et bien d'autres choses encore. J'exécute la sonate en *ut* mineur de Beethoven. Gounod était fou d'enthousiasme, et il finit par crier : Beethoven est un polisson! (1) Sur quoi ses amis, jugeant qu'il était temps de le mettre au lit, l'emmenèrent... »

Et, dans son délire, Gounod, plein d'ivresse musicale, se laissait conduire au lit, sans résistance. La chambre qu'il occupait à l'entresol donnait sur les jardins. C'est là, dans ce petit logement garni du piano traditionnel, que le futur auteur de *Faust* se berçait de rêveries.

A la Villa Médicis, on faisait des farces comme au collège. Que de fois les camarades de Gounod vinrent interrompre les pensées du jeune compositeur ! « Gounod, criait-on d'en bas, une femme vous demande ! » Cette femme, c'était

(1) Que le lecteur ne s'effarouche pas de ce mot de : *polisson*. C'était un cri d'admiration!

Digitized by Google

un lauréat de l'Institut, affublé d'un jupon et couvert d'une mantille. Gounod s'était d'abord laissé prendre à cette plaisanterie. Il avait ouvert sa fenêtre, et, après sa fenêtre, sa porte. La farce fut renouvelée, mais le compositeur se mit en méfiance. Il n'ouvrait plus ni porte, ni fenêtre. Il se calfeutrait. Un soir, il refusa de recevoir M. et Mme Hensel. Il prenait Fanny Mendelssohn pour un Prix de Rome déguisé.

On ne s'ennuyait pas alors à l'Académie. Fanny appelait familièrement le Directeur : Papa Ingres. « Il est au septième ciel, écrivait-elle, de pouvoir faire de la musique à cœur-joie, et d'accompagner les sonates de Beethoven. » Ingres de son côté était plein de bienveillance et d'amitié pour ses jeunes pensionnaires. Il crayonnait Gounod, et il lui donnait le médaillon de Mozart, avec cette dédicace : *à Charles Gounod, jeune compositeur déjà célèbre*; *souvenir affectueux d'Ingres.*

Aux séances musicales, et aux concerts improvisés, se joignaient d'autres distractions. On excursionnait dans la campagne, aux environs de Rome. Gounod, aussi ardent que leste, montait aux arbres pour cueillir des fleurs qu'il offrait à Fanny. C'était le boute-en-train de ces parties champêtres. Un jour il tomba malade, et ne put se joindre à la promenade avec ses amis. « — Je l'ai regretté, écrit Fanny, car peu de personnes savent plus sincèrement et plus follement s'amuser que lui.— »

Digitized by Google

Hélas! Fanny dut quitter bientôt la Villa Médicis pour continuer son voyage à travers l'Italie. La nouvelle de son prochain départ causa un véritable deuil dans toute l'Académie. De son côté la jeune femme éprouvait un réel chagrin à l'idée de se séparer de ses amis :

« .... *Pour ne pas fondre en larmes*, écrit-elle, je me suis assise au piano et j'ai joué l'allegro de la Sonate en *la* majeur de Beethoven..... Elsasser et Kaselowsky survinrent au moment où Gounod *implorait à genoux* la faveur d'entendre l'adagio de la Sonate en *fa* mineur..... Vers deux heures nos hôtes se retirèrent ; nous étions très émus, à la fois heureux et tristes. »

En quittant la Villa, Mme Hensel, dans une de ses lettres, nous montre un Gounod tout pénétré de l'exaltation religieuse :

« Bousquet nous a confié, chemin faisant, ses craintes au sujet de l'exaltation religieuse de Gounod depuis qu'il subit l'ascendant du père Lacordaire..... Déjà, son éloquence avait groupé, l'hiver dernier, autour de lui une partie de la jeunesse. Gounod, d'un caractère faible et d'une nature impressionnable, fut gagné dès l'abord par la parole vibrante de Lacordaire ; il vient de s'enrôler dans l'association dite de *Jean l'Evangéliste*, exclusivement composée de jeunes artistes qui poursuivent la régénération de l'humanité par le moyen de l'art. L'association s'est accrue d'un grand nombre de jeunes gens des premières familles romaines ; plusieurs d'entre eux ont renoncé à leur carrière pour entrer dans les ordres. Bousquet a l'impression que Gounod, lui aussi, est sur le point d'*échanger la musique contre le froc*. »

C'est ainsi que Gounod, l'ancien élève de

Digitized by Google

Lesueur, Gounod que nous avons vu à Paris, au collège Saint-Louis, annoter de musique tous ses cahiers d'écolier, avait subi à Rome le charme et l'ascendant de la femme. Fanny l'avait initié aux chefs-d'œuvre de la musique allemande. Il était dominé en même temps par une influence bien opposée, celle du Père Lacordaire dont il suivait assidûment les conférences. Les offices de la chapelle Sixtine l'attiraient. Il y cherchait les émotions religieuses et les émotions musicales. Tout d'abord la musique liturgique ne fit pas sur lui une grande impression. Elle lui parut froide. C'est *anti-sensuel*, disait-il. Peu à peu, ces chants religieux l'étonnent, le troublent et le captivent. Le triomphe est complet.

Gounod avait reçu un double choc, l'Eglise et le Monde, le Ciel et l'Enfer. Le compositeur, lui aussi, entend des voix intimes. Il est pénétré de ces accents mystiques. L'acte du jardin de *Faust* s'élabore dans sa pensée, et comme à son insu. Ce combat entre la vie religieuse et la vie mondaine, auquel nous avons déjà fait allusion, accentue les tendances de l'artiste, et modifie le physique même de l'homme. Gounod se façonne aux attitudes du moine, sans rien perdre de l'allure dégagée du Lauréat de l'Institut. C'est le Janus bi-fons des temps modernes, a dit un critique, et ce critique compare le musicien à un pèlerin encapuchonné, armé d'un bâton, s'en allant le long des routes poudreuses pour implorer des indulgences à Rome. Le même critique,

Digitized by Google

M. Arthur Heulhard, ajoute : « — Gounod a voulu tâter du petit collet... Où l'auraient mené ses velléités monastiques ? Je ne sais. Sa vocation me paraît superficielle. Il est homme à organiser un cotillon dans un cloître. Je ne le vois pas enfermé à la Trappe. Au moment de prononcer le sacramentel : *Frère, il faut mourir !* il s'écrierait : *Sœur, il faut danser* ! — et je suis bien honnête pour la sœur. — »

Les convictions religieuses de Gounod ont cependant paru toujours sincères. Le Maître a gardé quelque chose de l'apôtre, et de l'apôtre convertisseur. Sa science liturgique est des plus solides. Il a étonné le Père Didon par ses connaissances en théologie. Le Révérend Père, à la suite d'un entretien qu'il avait eu avec l'auteur de *Faust*, s'écriait : Il est plus fort que moi ! Gounod ne se contente pas de disserter. Quelquefois il agit. Il fait des conversions. Gounod avait d'abord essayé de convertir Sarah Bernhardt au catholicisme. De ce côté, l'échec a été complet. Mais il a réussi à faire tomber la grâce divine sur le cœur de M^lle^ Névada. C'est sur ses instances que la charmante virtuose a reçu l'eau du baptême, au mois de mars 1884, à l'église des Passionnistes de l'avenue Hoche.

A l'heure actuelle, le Maître semble se retrancher dans la composition des œuvres religieuses. C'était le but qu'il s'était proposé au commencement de sa carrière. Dans notre premier chapi-

Digitized by Google

tre, nous avons parlé de ses premiers ouvrages :

C'est un *Agnus Dei* exécuté à Paris, à l'église Saint-Roch, le 29 octobre 1838, le jour de l'anniversaire de la mort de Lesueur ; c'est une messe exécutée à Rome le 1er mai 1841 à l'église Saint-Louis-des-Français ; à Vienne une messe de *Requiem* à l'église Saint-Charles, le 2 novembre 1843. Nous avons encore reproduit le compte rendu de Louis Viardot sur quelques compositions de Gounod inscrites au programme du concert donné à Londres le 15 janvier 1851. C'est un *Sanctus* et un *Libera me,* œuvres de jeunesse qui ne tardèrent pas à repasser le détroit.

Au mois de janvier 1852, le *Sanctus* et le *Benedictus* étaient chantés au Concert Sainte-Cécile par Gueymard, Mlle Poinsot et le chœur. Le *Sanctus* fut considéré par la critique comme un morceau remarquable. On louait surtout le *crescendo* dont Louis Viardot avait fait l'éloge le 18 janvier 1851, dans son feuilleton. Ce *crescendo* est marqué par les appels de la grosse-caisse, instrument peu liturgique, mais qui donne à cette composition religieuse un caractère mélodramatique.

Nous relevons encore aux programmes des Concerts Sainte-Cécile, un *Ave verum* chanté en 1852 par Masset. C'est un morceau pour ténor-solo, chœur et orchestre. La musique en est pleine de charme et de rêverie mystique. Quelque temps après, cet *Ave verum* était exécuté avec succès à Cologne.

Digitized by Google

« Je ne crains pas de qualifier cette œuvre d'admirable, écrivait J. d'Ortigue. Accents nobles et touchants, expression vraie et pathétique, émotion pénétrante, parties vocales bien fondues entre elles ; instrumentation mystérieuse, sobre d'effets, mais riche d'intentions. Toutes les qualités supérieures s'y rencontrent. Pourquoi ? Parce que le compositeur ne cherche qu'à exprimer fidèlement ce qu'il éprouve profondément... etc. »

L'éloge est complet.

L'année suivante, en 1853, Gounod dirigeait à l'église de St-Germain-l'Auxerrois une messe à trois voix d'hommes composée pour les classes de l'orphéon. C'est la messe dite *aux Orphéonistes*. Les morceaux les plus remarqués furent l'*O Salutaris* et l'*Agnus Dei*. Nous avons parlé déjà de cette œuvre dans un chapitre précédent. (V. Orphéon.)

Au mois d'avril 1854, à Lyon, on exécutait au concert annuel de Georges Hainl l'oratorio l'*Ange et Tobie*. C'était une première audition et les critiques appréciaient très favorablement cette composition, où la science relevait avec éclat l'inspiration religieuse.

Le concert des jeunes artistes hérita des morceaux qui avaient été précédemment joués au concert Ste-Cécile. Le *Sanctus* et le *Benedictus* faisaient partie du répertoire ordinaire de la société dirigée par Pasdeloup. Ce *Sanctus*, exécuté pour la première fois à Londres en 1851, a été intercalé dans la messe solennelle de Ste-Cécile.

Digitized by Google

Gounod a composé cette messe pour le septième anniversaire célébré à l'église Saint-Eustache le 29 novembre 1855 par l'Association des artistes musiciens (1).

L'œuvre religieuse de Gounod est importante aussi bien par la valeur musicale des compositions que par leur nombre. Ce nombre est considérable, et nous ne pouvons nous arrêter sur chaque ouvrage. Nous tacherons, par de simples mentions, d'en donner un aperçu d'après les catalogues qui vont suivre.

Gounod a écrit plusieurs messes, mais celle qu'il a composée en l'honneur de Ste-Cécile (1855) doit surtout fixer notre attention. Cette composition est à l'Œuvre religieuse du Maître ce que *Faust* est à son Œuvre dramatique. La messe de Ste-Cécile obtint un légitime succès. On raconte que M. Poirson, l'ancien proviseur du collége St-Louis, qui avait si vertement réprimandé le jeune Gounod pour avoir couvert tous ses cahiers de notes et de portées musicales, était allé à St-Eustache écouter, derrière un pilier de l'église, la composition de son ancien élève. Le proviseur mélomane fut enthousiasmé, et, le soir même, Gounod recevait de son ancien directeur

(1) La première messe de Sainte-Cécile, exécutée à St-Eustache en 1849, est de Niedermeyer. C'est la belle messe en *si* mineur. L'exemple de Niedermeyer avait été suivi, avant Gounod, par Adolphe Adam et Ambroise Thomas.

Digitized by Google

ès-lettres un billet ainsi conçu : « Bravo, cher homme, que j'ai connu enfant ! »

La messe solennelle de Ste-Cécile, le premier ouvrage de musique sacrée vraiment important que Gounod ait fait exécuter à Paris, passe pour une des meilleures compositions religieuses écrites dans ces derniers temps. J. d'Ortigue en est aussi enthousiaste que M. Poirson. Voici les louanges que le critique du *Journal des Débats* adresse au compositeur :

« Gounod a la plénitude, la fécondité, la largeur, l'onction, la noblesse, le calme. Il a le sens des choses liturgiques et, je dirai plus, il est convaincu ; il croit ! Le *Kyrie* est une humble et touchante prière, pleine d'émotion religieuse. Elle repose sur un dessin périodique des violons qui s'enroule gracieusement sur lui-même. Le *Gloria* est le premier que j'entends qui soit conforme au vrai sens du texte. Je parle des compositeurs modernes, des plus illustres même..... Le *Credo* est le morceau capital de l'ouvrage, et il doit en être ainsi dans toutes les compositions de ce genre.... M. Gounod a eu l'idée d'écrire l'Offertoire pour orchestre seul... C'est un chef-d'œuvre de mélodie onctueuse, d'harmonie pénétrante, d'instrumentation exquise. Le *Sanctus* ne le cède en rien aux belles parties de l'ouvrage.....L'*Agnus Dei*, sous le rapport du faire et de l'habileté est excellent. La cérémonie s'est terminée par le *Domine salvum*, sur lequel le compositeur a fait entendre une marche militaire qui s'agence à merveille avec le plain-chant dont elle est néanmoins indépendante; le tout soutenu par une sonnerie des cuivres sur les deux notes *ré mi*, d'un brillant effet..... (1). »

(1) *Journal des Débats*, 27 décembre 1855.

Digitized by Google

Scudo, dont l'esprit à cette époque était relativement calme, fit, dans la *Gazette Musicale* et dans la *Revue des Deux-Mondes*, l'éloge de cette messe. — Il remarque particulièrement le *Credo*, morceau largement développé qui renferme des parties excellentes, entr'autres le *Resurexit*. Il remarque aussi l'Offertoire intitulé : *Prière intime*. Ce prélude symphonique lui paraît traduire d'une manière très heureuse les sentiments qu'on doit éprouver à cet instant suprême.....—

La messe de Ste-Cécile fut exécutée, comme nous l'avons dit, le 29 novembre 1855. Tilmant dirigeait l'orchestre, et Gounod les chœurs. Le grand orgue était tenu par Batiste. Bussine, Jourdan et Mlle Dussy interprétaient les solos. Une seconde audition eut lieu à St-Eustache le 13 mars 1856, et, quelque temps après l'œuvre était exécutée à Notre-Dame.

Depuis 1855, la messe solennelle de Gounod a fait son chemin dans le monde religieux. Les grandes cathédrales, les églises, les salles de concert ont accueilli, tant en France qu'à l'étranger, ce bel ouvrage qui est un des titres de gloire du compositeur.

Nous sommes en 1855. A cette époque, Gounod travaille à sa partition de *Faust*. Pendant plusieurs années, l'art profane l'absorbe ; toutefois, il ne délaisse pas la musique sacrée. Plusieurs compositions religieuses furent exécutées à l'église et dans les concerts.

Digitized by Google

En 1867, la presse musicale annonçait, pour le 6 juin, l'exécution de sa messe en *ut* mineur.

Au mois de novembre 1876, à Saint-Eustache, Gounod dirigeait une œuvre nouvelle, sa messe du *Sacré-Cœur*, écrite pour quatre voix, solos, chœurs et orchestre. Les journaux signalèrent les parties les plus remarquables de l'ouvrage, le *Qui tollis*, le *Crucifixus*, le *Benedictus* et la *Communion* (1).

A Saint-Eustache, la foule était nombreuse. On raconte que l'enfant de chœur qui devait chanter un solo dans le *Benedictus*, n'ayant pu pénétrer jusqu'au chœur, Gounod tira la maîtrise d'embarras. Le compositeur prit la voix de fausset et chanta lui-même le *Benedictus* à Saint-Eustache.

La *Messe du Sacré-Cœur* produisit un grand effet à Anvers, où elle fut exécutée le 4 novembre 1879, jour de la Saint-Charles. Le succès fut tel que le Conseil municipal d'Anvers décida que le nom de l'auteur serait donné à une rue de la ville.

En 1882, Gounod adressa une lettre au Sénat pour demander le maintien du crédit affecté dans le budget aux maîtrises des cathédrales. C'est une éloquente protestation en faveur de

(1) La *Communion* avait été exécutée en 1875, sous le titre inexact d'Offertoire, aux Concerts Pasdeloup. En 1876, elle fit partie des programmes des Concerts du Chatelet.

Digitized by Google

l'enseignement du plain-chant. La Chambre des Députés avait supprimé le crédit, et le Sénat, malgré la lettre de Gounod, ne crut pas devoir le rétablir.

En 1885, le Maître composa, sur la demande de Mgr Clément, évêque de Constantine et d'Hyppone, un *Hymne à Saint Augustin.* C'est un chœur à l'unisson, avec accompagnement de grand orgue.

Le 25 mars de la même année, exécution à l'Eglise Métropolitaine de la troisième messe solennelle de Gounod (messe de Pâques). «Voilà une œuvre faite avec conviction, avec indépendance, avec amour, écrivait M. Weber dans son compte rendu du *Temps.* »

Au mois de juillet 1887, à Reims, exécution de la *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc,* où l'auteur se rapproche du style de Palestrina, tout en employant les harmonies modernes. Cette messe est écrite pour solos, chœurs et orgue. Elle se recommande autant par le style que par l'instrumentation. Les seuls instruments d'orchestre employés sont huit trompettes à piston, trois trombones et des harpes. Les morceaux sont courts. Pas de *Credo.* L'introduction est confiée aux cuivres, dont la sonorité puissante est soutenue par celle du grand orgue.

Dans cette messe, Gounod fait à l'église ce qu'il a fait au théâtre dans le *Tribut de Zamora.* Il abandonne sa première manière, et il vise à la simplicité.

Digitized by Google

Nous pourrions citer un grand nombre de pièces religieuses, chœurs, prières, motets, etc., composés par l'auteur de *Faust*. Cela nous entraînerait trop loin. Il faut aussi reconnaître la difficulté qu'on éprouve pour bien apprécier la musique d'Eglise dans les détails de la composition. Ces œuvres, pour la plupart, sont écrites pour les voix. Elles exigent l'audition (1).

En outre de ses messes et de ses morceaux de musique sacrée, Gounod a produit deux grands oratorios, deux œuvres importantes : La *Rédemption* et *Mors et Vita*.

La Rédemption, trilogie sacrée, contient 24 chœurs, 33 récitatifs, des solos, duos, trios, quatuors, et des morceaux d'orchestre. Gounod, à la fois poète et compositeur, est l'auteur de la musique et des paroles. Il a dédié son œuvre à S. M. la Reine d'Angleterre.

La Rédemption fut exécutée en 1882 au festival de Birmingham. On sait que ce festival est une institution philanthropique, fondée en 1765 dans le but de subvenir aux besoins de l'hôpital

(1) Une des dernières compositions religieuses de Gounod est la *Communion des Saints*, exécutée en 1889 aux concerts du Conservatoire. C'est un morceau d'un sentiment doux et mystique, écrit pour soprano, avec quelques mesures d'un chœur d'anges, chanté dans la coulisse.

Digitized by Google

de la ville. La première séance eut lieu en 1768, à la chapelle St-Paul ; la seconde dix ans plus tard, et la troisième en 1784. Depuis cette époque les festivals se sont succédé de trois en trois ans. En 1834 fut achevée la vaste salle destinée à ces grandes fêtes musicales, le *town-hall*, qui figure un rectangle, long carré contenant 2000 places environ. C'est, paraît-il, une des meilleures grandes salles qui existent. L'acoustique y est excellente. La voix du chanteur, même dans ses nuances les plus délicates, ne perd aucun de ses effets, et les ensembles ne produisent aucune confusion. On n'en peut pas dire autant de notre salle du Trocadéro.

Le festival de Birmingham est encore triennal. Les organisateurs de ces magnifiques séances ont compris qu'il était prudent d'espacer ainsi les concerts, qui, trop rapprochés auraient ralenti peut-être le zèle des souscripteurs. C'est une véritable orgie musicale. Le concert dure de 11 heures du matin à 3 heures de l'après-midi, pour reprendre de 8 heures à 11 heures du soir. On en a pour son argent.

Afin de donner une idée de la composition de l'orchestre, nous mentionnerons le nombre des instruments à cordes. D'ordinaire, il est de 108. La salle est pourvue d'un orgue gigantesque, œuvre du facteur anglais Hill. Les chœurs comprennent 95 sopranos, un grand nombre de contraltos, 95 ténors et 80 basses, en tout 270 choristes environ.

Digitized by Google

C'est avec de pareils moyens d'exécution que *La Rédemption* fut donnée, pour la première fois, en Angleterre, sous la direction de l'auteur.

La partition est précédée d'un commentaire de Gounod : « Cet ouvrage, dit-il, est l'expression des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la Société chrétienne, et qui sont : 1° la Passion et la mort du Sauveur; 2° sa vie glorieuse sur la terre depuis sa Résurrection jusqu'à son Ascension ; 3° la diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique. Ces trois parties de la trilogie sont précédées d'un prologue sur la Création, la chute de nos premiers parents et la promesse d'un libérateur. »

Le prélude instrumental exprime le chaos. Accords dissonants. Le prologue se termine par un chœur céleste. « Dans ce prologue, dit l'auteur, apparaît par trois fois la mélodie *typique* de l'homme-Dieu-Rédempteur. » Cette mélodie reviendra encore dans l'Oratorio. Elle ne manque ni de noblesse, ni de grandeur. C'est sans doute pour produire un contraste que l'auteur a donné à cette phrase un accent et un caractère qui semblent plutôt convenir à un opéra qu'à une œuvre religieuse.

La première partie, intitulée *le Calvaire*, contient notamment une marche instrumentale, *la Montée au Calvaire*, suivie d'un chœur de femmes dont la mélopée est accompagnée du *Vexilla Regis*. Cette mélopée se combine ensuite avec la marche précédemment entendue. Après

Digitized by Google

le Crucifiement, Marie est au pied de la Croix. La complainte qu'elle chante est accompagnée du *Stabat Mater*. La mort de Jésus est signalée par le tremblement de terre. L'orchestre est chargé, par des successions harmoniques, d'imiter le bruit du cataclysme, et de donner l'impression des ténèbres. La première partie finit par un choral. C'est l'adoration de la Croix.

Deuxième partie : de la Résurrection à l'Ascension. Elle s'ouvre par un chœur prophétique. Orchestre, orgue, solo de cor, appels de trompette. Le chœur annonce la résurrection. L'ange apparaît aux saintes femmes agenouillées devant le tombeau. Mélopée :

Pourquoi parmi les morts cherchez-vous un vivant ?

« Cette mélopée, dit l'auteur, est soutenue par une combinaison harmonique dans laquelle les dessus et les basses d'orchestre s'éloignent constamment par une progression harmonique en sens contraire, jusqu'au moment où sur ces mots *il est ressuscité*, le chant et la basse franchissent subitement un espace de *tierce*, exprimant ainsi que le Christ, par sa puissance divine, a triomphé du tombeau et de la servitude de la mort. »

On voit quelle importance Gounod, dans ce passage, a donnée à l'intervalle de tierce !

« A la fin de cette seconde partie, dit encore l'auteur dans son commentaire, neuvième et dernière apparition de la mélodie typique, empor-

Digitized by Google

tant tout l'orchestre à l'unisson et soutenue par les accords du grand orgue tout entier. » C'est l'Ascension.

Cette seconde partie est écrite dans un style plus vigoureux que la première. Elle forme un heureux contraste. Quant à la dernière partie de la trilogie, elle est vraiment belle.

Elle est intitulée : *La Pentecôte*. Le prélude instrumental en est délicieux. Le premier chœur, selon le commentaire de l'auteur, « est un hymne à la gloire du dernier âge de l'humanité, qui verra régner sur la terre la grande fraternité par la paix et l'amour. »

Hélas ! La grande fraternité existe-t-elle ? Je crois bien que nous ne sommes pas encore arrivés à ce dernier âge de l'humanité, « sorte de dernier paradis terrestre, dit Gounod, avant-goût de l'éternité bienheureuse. »

Il y a dans la *Pentecôte* des pages remarquables où reparaît la note tendre et caractéristique du musicien. Le numéro trois est l'hymne apostolique, un des morceaux les plus développés de la partition. Le chœur final est la glorification de la très Sainte Trinité dans les siècles des siècles.

A la fin de son commentaire, Gounod nous apprend en quelles circonstances il écrivit sa partition : « C'est, dit-il, pendant l'automne de l'année 1867 que me vint la pensée de composer une œuvre musicale sur *La Rédemption*. J'en écrivis le libretto à Rome, où je passais deux mois de l'hiver 1867-1868 chez mon ami Hébert,

Digitized by Google

peintre célèbre, alors Directeur de l'Académie de France. Quant à la musique, je n'en composais à cette époque que deux fragments : 1° La marche au Calvaire en entier ; 2° le début du premier morceau de la troisième partie : *La Pentecôte*. Ce ne fut que douze ans plus tard que je terminais ce travail si longtemps interrompu... »

La Rédemption a été exécutée plusieurs fois en Angleterre (1). Elle fut donnée à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, au mois d'avril 1883, et, pour la première fois à Paris, au mois d'avril 1884, au Palais du Trocadéro. Les interprètes pour les solos étaient : Faure (Jésus); Ketten, ténor, professeur au Conservatoire de Genève, frère d'Henri Ketten; M^mes^ Albani, venue exprès de Londres ; et Rosine Bloch. (La Vierge Marie).

Mors et Vita (2), trilogie sacrée dédiée au Pape Léon XIII, est la suite de *Rédemption*. *Mors et Vita* fut exécutée en 1885 au Festival de Birmingham. Cette fois, Gounod n'était pas au pupitre. Nous connaissons les motifs impérieux qui l'empêchèrent alors de se rendre à Londres. Ce fut M. Richter qui dirigea l'orchestre.

Comme dans *Rédemption*, l'auteur fait précé-

(1) Editée à Londres par la maison Novello. La partition piano et chant a paru en deux éditions. L'une avec le texte français seul ; l'autre avec le texte français et la traduction anglaise. A Paris chez Durand.

(2) Editée à Londres, chez Novello. A Paris, chez Durand.

Digitized by Google

der sa partition d'un commentaire. « On se demandera peut-être pourquoi j'ai placé dans le titre la Mort avant la Vie. C'est que, si dans l'ordre du temps, la Vie précède la Mort, dans l'ordre éternel c'est la Mort qui précède la Vie. La mort n'est que la fin de l'existence, c'est-à-dire ce qui meurt chaque jour ; elle n'est que la fin d'un *mourir continuel*, mais elle est le premier instant, et comme la connaissance de ce qui ne meurt pas. »

—L'auteur nous explique la signification qu'il donne à certains motifs typiques qui reviennent plusieurs fois dans son œuvre. Ce sont quatre formules musicales : 1° Une phrase exprimant la terreur qu'inspire le sentiment de justice, et par suite l'angoisse du châtiment.—2° Seconde forme, celle des tristesses et des larmes qui devient, par l'emploi du mode majeur et par l'altération d'une simple note, la forme des consolations et des joies.— 3° La félicité des bienheureux. — 4° La quatrième forme, par sa triple superposition qui donne le cadre d'une quinte augmentée, annonce le réveil des morts. C'est l'effrayante fanfare de la trompette angélique dont parle Saint Paul dans l'une de ses épîtres aux Corinthiens. —

La Rédemption était composée sur un texte français, versifié par Gounod lui-même. Le second Oratorio est écrit sur des paroles latines empruntées à la liturgie de l'Eglise catholique, et à la Vulgate. Il se divise en trois parties : *Mors, Judicium, Vita.*

Digitized by Google

D'abord un court prélude, ensuite une messe de *Requiem*. Dans le prologue, la Mort est exprimée par une phrase descendante de trois secondes majeures, de *ut* à *sol* bémol. C'est le fameux intervalle de Triton, cette *abomination de la désolation*, que proscrivait la tonalité du plain-chant. Le morceau le plus important du *Requiem* est le *Dies iræ*.

La seconde partie, *Judicium*, contient des effets plus larges, et nous pourrions dire plus pittoresques. Les trompettes du Jugement dernier viennent réveiller les morts, pendant que toutes les forces de l'orchestre sont mises en jeu. La plus belle page de la partition est intitulée *Judex*. L'arrivée du Divin Juge est décrite, à l'orchestre, par une large mélodie exécutée à l'unisson par les instruments à cordes. Cette phrase se déploie dans l'orchestre, et se heurte avec les motifs typiques. Elle s'épanouit dans un chœur grandiose.

Ce morceau excita le plus vif enthousiasme sur le public du Conservatoire de Paris, au concert du 25 mars 1888, où une sélection de *Mors et Vita* fut donnée.

La troisième partie, *Vita* (Jérusalem céleste), est traitée avec concision. Les trémolos, les harpes, tous les moyens pour traduire en musique la félicité céleste sont employés. Après un récitatif et une mélodie inspirée, écrite pour baryton, le chœur chante un *Sanctus* d'un caractère vraiment religieux. L'œuvre s'achève sur un

Digitized by Google

final en forme de fugue, et sur ces mots : *Hosannah in excelsis.*

Mors et Vita fut exécutée pour la première fois à Paris, au mois de mars 1886, au Trocadéro, sous la direction de l'auteur. Mmes Krauss et Conneau ; Faure et un ténor anglais, Lloyd, interprétaient les solos.

Au mois de mars de l'année suivante, l'Oratorio était entendu à Bordeaux, où plusieurs solennités musicales furent données en l'honneur du Maître. A la suite d'un festival, un punch fut offert à l'auteur de *Faust*. On porta des toasts, et Mlle Terrestri récita une pièce de vers adressés à Gounod, pièce dans laquelle nous remarquons l'alexandrin suivant :

Tu chantas le veau d'or, sans jamais l'adorer.

En effet, Gounod a chanté le *Veau d'or* dans le deuxième acte de *Faust*. Il l'a chanté aussi dans ses compositions religieuses. Je veux dire qu'il a fait retentir la note profane à l'église. D'un côté, ses opéras sont remplis de morceaux d'un caractère religieux. De l'autre côté, sa musique sacrée empiète sur le domaine dramatique.

C'est ainsi que dans *Rédemption*, œuvre originale et variée, l'auteur a fait de nombreux emprunts aux rôles de Marguerite et de Juliette. *Mors et Vita*, ouvrage plus sévère, conçu sous une forme plus liturgique et par conséquent empreint d'une certaine monotonie, renferme

Digitized by Google

aussi des passages qui conviendraient au théâtre. Citons notamment le beau morceau intitulé *Judex* où le thème est exécuté par les instruments à cordes. C'est un effet de scène qui rappelle le fameux unisson de l'*Africaine*.

On a dit, avec raison, que la musique de Gounod exprimait la passion religieuse, comme elle exprime les passions de la vie mondaine. Souvent la muse de l'auteur exalte sous la même inspiration l'amour divin et l'amour profane. Il y en a pour tous les goûts. Mais tous les compositeurs modernes en sont là ! Du moment où l'orchestre résonne dans les églises, le genre dramatique et le genre sacré se confondent inévitablement.

La ligne de démarcation entre l'art religieux et l'art mondain semble difficile à établir. On a beaucoup disserté sur cette question délicate. Pourtant, en se plaçant à un point de vue rigoureux, on peut marquer une distinction bien tranchée : La véritable musique religieuse, la seule qui convienne aux offices de la liturgie catholique, c'est le pur plain-chant, le plain-chant ecclésiastique, musique essentiellement vocale. En dehors du plain-chant, la cérémonie religieuse tourne au Festival, et tous les admirables chefs-d'œuvre que les compositeurs modernes ont écrits pour l'Eglise appartiennent au genre dramatique. Si ce n'est du Théâtre, c'est tout au moins de l'Oratorio, ou de la musique de Concert.

Digitized by Google

D'autres compositions religieuses de Gounod ont été insérées dans les Recueils de *Mélodies*. Ces recueils constituent une sélection du plus vif intérêt. On y trouve la vraie note du talent de l'auteur de *Faust*. Beaucoup de ces mélodies devenues populaires se distinguent par la pureté, par un charme expressif, par une harmonie sobre et pénétrante. L'accent est personnel, et l'inspiration musicale déborde sous les formes les plus exquises. Qui n'admire ces cantilènes originales, dont nous avons déjà parlé : *Le Soir, le Printemps, le Vallon, Jésus de Nazareth ?* Et la romance si émue, si passionnée de *Medjé ?* Et l'*Envoi de fleurs* sur les paroles d'Emile Augier ? Quoi de plus simple, de plus délicat, de plus persuasif que cette charmante phrase : *Si l'on veut savoir qui m'envoie.....*

Mais la mélodie qui nous semble primer toutes les autres, c'est *Venise*, idée musicale très caractéristique, où apparaît une tendance vraiment géniale.

Venise fait partie du premier volume des mélodies qui se compose ainsi :

Les Champs (Béranger).— *Seul ! La pensée des morts* (Lamartine).— *Ave Maria* (prélude de Bach).— *Le premier jour de mai* (Panserat). — *O ma belle rebelle !* (Baïf).— *Aubade* (Hugo). — *Chant d'automne.*— *Le Lever* (Musset).— *Venise* (Musset) — *Sérénade* (Hugo). — *Le Vallon* (Lamartine).— *Le Juif-Errant* (Béranger).— *La Chanson du Printemps* (Eugène

Digitized by Google

Tourneux) — *L'âme d'un Ange ; La Rondinella* (Th. de Banville).— *Jésus de Nazareth.*— *Mon habit* (Béranger).— *Le Soir* (Lamartine), intercalé dans *Sapho.*

Ce premier volume contient en outre deux chœurs d'*Ulysse*, (le deuxième chœur des Naïades du premier acte ; le chœur des Suivantes fidèles du 3me acte; chant d'Euriclée) ; et une cantilène qui avait été composée pour *Philémon et Baucis : Ni l'or, ni la grandeur....*

Le deuxième recueil est non moins riche :

A une jeune fille (Augier).— *Marguerite* (O. Pradère).— *Medjé* (Barbier).— *Envoi de fleurs* (Augier).— *Si la mort est le but* (Louise Bertin).— *Solitude* (Lamartine).— *Tombez mes ailes* (Legouvé).— *Boire à l'ombre* (Augier).— *Noël* (Barbier). — *Donnez-moi cette fleur* (Gozlan et Barbier). — *Au Printemps* (1) (Barbier).— *A une bourse* (Augier).— *Hymne à la nuit* (Barbier).— *Ce que je suis sans toi* (L. de Peyre).— *Primavera* (Gautier).— *Crépuscule.* — *Au départ*, scène (Augier).— *Au Rossignol* (Lamartine). — *Déesse ou femme* (madrigal extrait de *La Colombe*).— *Le Retour de Tobie* (extrait de l'oratorio *Tobie*).

Le troisième recueil contient plusieurs mélodies tirées des œuvres dramatiques :

La Paquerette (Dumas fils).—*Sur la monta-*

(1) Viens, suivons les sentiers ombreux
Où s'égarent les amoureux.

Digitized by Google

gne (Barbier). — *A toi mon cœur* (Barbier).— *Mignon* (Louis Gallet). — *Où voulez-vous aller* (Gautier).—*Le Souvenir* (Joseph Collin).—*Blanche Colombe* (Extrait de la *Colombe*).—*Jérusalem* (fragment de *Gallia*).—*Prends garde!* (Barbier).—*Boléro* (Barbier).—*Le Calme* (Extrait de la *Nonne sanglante* : *Un jour plus pur*, 3e acte). —*Aimons-nous* (Barbier).— *Chanson du Pâtre* (*Sapho*).—*Je ne puis espérer* (A. Delpit).—*Invocation* (ouverture de *Faust*). —*Chanter et souffrir* (A. Delpit). — *Le Ciel a visité la Terre* (Cte de Ségur). — *Absence* (Cte de Ségur). — *Rêverie* (Barbier) sur le ballet de *Faust*).— *La Reine du matin* (Extrait de la *Reine de Saba* : *Comme la naissante aurore*.

Le quatrième recueil se compose presque en entier d'emprunts faits aux opéras :

Le Banc de pierre (Paul de Choudens).— *Oiseaux, taisez-vous!* (fabliau du *Médecin malgré lui*).—*Magali* (*Mireille*) (1).—*Notre-Dame des petits enfants* (Cte de Ségur). — *Nuit silencieuse* (1er acte de *Cinq-Mars*). — *Qui vivra verra* (Chanson de Stéphano au 2e acte de *Roméo*).—*O ma Lyre!* stances de *Sapho*). — *A la*

(1) Pourquoi cette délicieuse chanson est-elle chantée au théâtre avec des éclats de voix et sur un rhythme de pas redoublé ? L'auteur, il est vrai, a marqué le mouvement *allegretto*. Comme la mélodie gagnerait à être pour ainsi dire murmurée sur un mouvement moins rapide !

Digitized by Google

Madone (Ange adorable... 1er acte de *Roméo*). —*Sylvie* (romance de Sylvie au 2e acte de la *Colombe*). — *Sainte ivresse* (dernier acte de *Mireille*).—*Temple, ouvre-toi !* strophes (4e acte des *Deux-Reines*).—*Bacchanale* (les Bacchantes de *Philémon*).—*Pitié pour les larmes !* (c'est la belle supplication de Mireille aux pieds de son père, fin du 2e acte). — *La Salutation angélique.—Esclave et Reine* (3e acte de la *Reine de Saba*). — *Le nom de Marie* (Cte de Ségur).— *Aimons, mes sœurs* (2e acte de *Sapho*).— *Parle-moi d'elle* (Extrait de la *Colombe*). — *Prière du soir* (E. Manuel).—*Le Départ du Mousse* (Pierre Barbier).

Ces quatre recueils comprennent 80 morceaux. Si l'on en défalque les emprunts faits aux œuvres dramatiques et religieuses, on compte environ cinquante mélodies originales. Ces volumes édités par la maison Choudens (1) sont partout répandus. Ils fournissent chez les éditeurs un riche répertoire pour l'abonnement à la lecture musicale.

Depuis le séjour de Gounod en Angleterre, la maison Lemoine a édité un recueil de 20 mélodies que Gounod avait composées à Londres :

Clos ta paupière. — La Fauvette. — Le pays

(1) La *Sérénade, Jésus de Nazareth* sont la propriété de la maison Lebeau. L'*Ave Maria, Mon Habit* appartiennent à la maison Heugel. (Editions séparées).

Digitized by Google

bienheureux. — Mon amour a mon cœur. — Chanson d'avril. — Heureux sera le jour. — Viens, les gazons sont verts. — Si vous n'ouvrez votre fenêtre. — Loin du pays. — Quanti mai. — A la brise. — La fleur du foyer. — Ma belle amie est morte. — L'ouvrier. — Que ta volonté soit faite. — Prière du soir. — Prière d'Abraham. — Les lilas blancs. — Fleur des bois (duo). — *Barcarola* (duo).

Gounod est l'auteur de quelques-unes de ces poésies : *Le pays bienheureux ; Loin du pays ; Que ta volonté soit faite !*

Dans ces cantilènes, plus récemment écrites, la muse de l'auteur n'est pas inspirée comme dans les premières mélodies. *Les Lilas blancs*, notamment, valse chantée dédiée à la fille de Régnier, n'est certes pas la meilleure œuvre du volume. La charmante femme, à qui la mélodie est offerte, méritait mieux. On trouve cependant dans ce recueil de bien jolies choses. Citons par exemple : *La Prière du soir*, paroles de Ch. de Ligny. La musique en est exquise : mélodie d'un caractère discret et tendre, bien digne du compositeur qui a écrit *Faust*. Voici la dernière strophe :

Enfin celle qu'ici j'adore
Dans mon exil,
Fais qu'au ciel je la retrouve encore.
Ainsi soit-il !

Si l'allusion s'applique à Georgina Weldon, on

Digitized by Google

se disputera quelque peu, là-haut, au sein même du Paradis.

Gounod, on le voit, est un musicien fécond. Que de productions, et quelle œuvre considérable ! Le Maître a écrit dans presque tous les genres. En 1862, à l'enterrement d'Halévy, il avait composé en l'honneur de son ancien professeur, et sur un psaume de David, une des quatre strophes qui furent exécutées à la cérémonie religieuse. Les trois autres strophes avaient pour auteurs, Bazin, Victor Massé, Jules Cohen, tous élèves d'Halévy. —En 1869, différentes œuvres de Gounod furent données à la Société des Concerts de l'Opéra, Société éphémère, dont les séances ne furent pas nombreuses.—Une cantate : *A la Frontière*, fut exécutée à l'Opéra le 8 août 1870.—Au mois de juin 1875, à l'inauguration de la statue de l'abbé de La Salle, fondateur de l'Institut des Ecoles chrétiennes, on jouait à Rouen une cantate de Gounod, composée sur des paroles latines pour la cérémonie. — La même année (mai 1875), à une représentation de gala au bénéfice des Orphelins de la guerre, l'Opéra donnait une œuvre de circonstance : *Le Memorare du Soldat*. —En 1876, Festival à l'Opéra, pour célébrer le centenaire de l'indépendance des Etats-Unis : Chœur de Gounod, *La Liberté éclairant le Monde*. 600 exécutants, disait le programme. — En 1877, au Concert spirituel du Châtelet : *Jésus sur la mer de Tibériade*, psalmodie chorale. — La

Digitized by Google

même année, au Concert populaire, première audition d'une *saltarelle* pour orchestre. — En 1878, jour de l'inauguration de l'Exposition, grande cantate : *Vive la France.* — En 1886, au Conservatoire : *D'un cœur qui t'aime*, duo composé sur les paroles de l'*Esther*, de Racine, etc., etc.

Nous ne pouvons tout mentionner. Le moyen le plus pratique de dresser une liste complète des nombreuses productions du Maître, serait de reproduire les catalogues des éditeurs, nomenclature qui serait trop longue. Nous nous bornerons à résumer quelques-uns de ces livres spéciaux.

Gounod n'a pas facilement trouvé d'éditeurs, au début de sa carrière. Il a subi le sort commun. En 1851, *Sapho* est représentée sans succès. La reprise, en 1858, n'est pas plus heureuse, et les droits d'auteur, pour ces quelques représentations, ne procurent pas la fortune à l'auteur. « Quant à un éditeur, dit Gounod (*De la propriété artistique*).., pas plus que dans le creux de ma main ! »

Après la représentation d'*Ulysse*, un éditeur se présenta : « Pour la première fois, continue Gounod, je vis briller dans ma nuit d'artiste ce rayon consolateur qu'on nomme un éditeur... Rien ne peut donner une idée de ma joie... Le sauveur en question fut M. Escudier qui eut la générosité de m'acheter mon ouvrage pour rien !... Rien ! ce

Digitized by Google

n'était guère pour moi qui étais loin de rouler sur l'or... »

Nestor Roqueplan avait monté *Sapho* à l'Opéra. Il monta aussi *La Nonne Sanglante*. Mais, après quelques représentations de cet ouvrage, il fut remplacé, comme directeur, par Crosnier, et le premier acte de l'administration nouvelle fut de retirer *La Nonne Sanglante* de l'affiche. « Tant que je serai directeur, disait Crosnier, je ne jouerai pas une pareille *saleté !* » Et Gounod de s'écrier : encore un cheval tué sous moi !

La Nonne Sanglante ne trouva pas d'éditeur. Les frais de la partition piano et chant furent faits par Mme Zimmermann, et le volume, édité chez Brandus et Dufour, alla plus tard s'enfouir dans les magasins de M. de Choudens. L'œuvre était classée.

Nous arrivons à l'année 1855, époque à laquelle le musicien entreprend de composer *Faust*. Nous savons par quelles circonstances le travail fut interrompu. (V. notre chapitre : *Gounod écrivain*). Gounod abandonne son opéra pour écrire *le Médecin malgré lui*. Pour la première fois, un éditeur offre de l'argent. Colombier acheta cette partition 4,000 francs, sur lesquels un tiers revenait, non pas à Molière, mais aux librettistes.

C'est en 1859 que M. de Choudens entra en relations avec l'auteur de *Faust*. Nous avons dit comment et à quelles conditions *Faust* fut acheté (V. notre chapitre : *Faust*). A partir de cette époque, M. de Choudens fut jusqu'en

Digitized by Google

1871 l'éditeur de Gounod (1). *Sapho*, *Ulysse*, *la Nonne Sanglante* passèrent dans la maison, ou furent édités aux frais de Mme Zimmermann. Les autres opéras furent achetés aux prix suivants. Du moins voici la part de l'auteur de la musique, ainsi qu'il résulte des renseignements extraits des brochures de Mme Weldon :

Faust, *Philémon*, *la Reine de Saba*, 6,666 fr. pour chacun de ces ouvrages. — *Mireille*, 13,333 fr. — *Roméo*, 33,333 fr. — *Les deux Reines*, 5,000. — *La Colombe*, 3,000. — *Ballet de Faust*, 2,000. — *Tobie*, 1,000. — Les mélodies auraient été achetées à 500 fr. pièce, et chaque duo 1,000 francs (2).

La maison Choudens a en outre édité *Gallia*, *Jeanne d'Arc*, le *Tribut de Zamora*, le nouveau ballet de *Roméo*, les quatre recueils de Mélodies. Elle a édité encore un volume de 15 duos, cinq recueils d'airs de concours pour différentes voix, un recueil de 6 cantiques, un recueil de 12 chœurs et une cantate : *Le Temple de l'Harmonie* (3); *Les Couronnes*, trois chœurs à 3 voix égales; *Les Martyrs*, scène chantée. — Messe à deux voix égales. — Messe brève en *ut* majeur. — La symphonie en *mi* bémol (n° 2) (orchestre et

(1) M. de Choudens père est mort en novembre 1888, laissant deux fils MM. Antony et Paul de Choudens.

(2) *Mon Orphelinat*. Les affaires, p. 56.

(3) Ces recueils de duos et chœurs constituent une sélection des œuvres dramatiques et religieuses.

Digitized by Google

arrangement pour piano) — et bon nombre d'autres pièces, des cantiques, des motets; marche pontificale, etc., etc. — Pour orgue ou harmonium, 120 morceaux religieux destinés au service divin (2 volumes). C'est un arrangement qui fait passer en revue la musique de théâtre du Maître. Les mélodies profanes se transportent ainsi à l'Eglise en *introït, offertoires, élévations, communions, etc.* En cherchant bien je crois qu'on trouverait des airs de ballets transcrits à l'usage du service divin. Inutile d'ajouter que Gounod n'est pas complice de ces adaptations. — Un autre volume de 50 morceaux religieux. — Un volume de 152 chorals (Choix de chorals de J.-S. Bach, avec une préface).— Plusieurs pièces de musique vocale sans accompagnement, entr'autres le *Chœur des Amis,* et quelques morceaux pour demoiselles et enfants, etc.

Notre liste, nous le répétons, n'est pas une nomenclature exacte et chronologique. C'est un simple aperçu, et nous procéderons de même pour les autres éditeurs. Quant aux transcriptions, arrangements pour piano selon tous les degrés de force, selon toutes les mains, ils se multiplient à l'infini. C'est une véritable inondation.

L'éditeur Lebeau a publié un grand nombre d'œuvres religieuses du compositeur. Gounod était maître de chapelle aux Missions Etrangères quand il entra en relations avec M. Lebeau

Digitized by Google

père. On conserve encore chez l'éditeur un petit cahier rempli d'annotations et de musique manuscrite du maître de chapelle. C'est une précieuse relique qu'il nous a été permis de feuilleter, et où nous avons vu cette écriture ferme, tracée d'une main posée, soit à la plume, soit au crayon. Comme dans la plupart des manuscrits de Gounod, les ratures sont rares. On dirait l'œuvre d'un copiste amoureux de calligraphie.

Voici un aperçu du catalogue de la maison Lebeau :

Musique chorale : un grand nombre de chœurs généraux parmi lesquels : *Tout l'univers est plein de sa magnificence. (Double chœur).— Vive l'Empereur !— Près du fleuve étranger. (Super flumina).— Dans cette étable (Noël du XVIII^e^ siècle).—Prière à Marie.— etc., etc.*

Chœurs à quatre voix d'hommes : *La Cigale et la Fourmi.—Le Corbeau et le Renard.— Hymne à la France.—Chœur de chasseurs.—Le vin des Gaulois et la Danse de l'Epée. — Chant des Compagnons.—Prière du soir et du matin.* — etc., etc.

Un grand nombre de chœurs à trois voix égales, destinés à célébrer l'Ecole et l'Enseignement : *La Distribution des Prix. — Les Vacances. — L'Angelus. — Le Catéchisme. — L'Ecriture. — La Grammaire.—Le Dessin.*— etc.

Musique religieuse : *Messe solennelle de Sainte-Cécile.—Messes chorales: n° 1, aux orphéonistes, à trois voix d'hommes ; n° 2, aux Sociétés*

Digitized by Google

chorales, à quatre voix d'hommes; (réduite à trois voix égales).— *Messe funèbre.* — Chœurs religieux, pièces originales ou tirées des messes. — Un grand nombre *d'O Salutaris, d'Ave Verum, Pater Noster, Domine Salvum,* des Motets. — *Les sept paroles du Christ,* chœur à quatre voix.—*Jésus de Nazareth.*— etc., etc.

Parmi les morceaux de piano, citons douze pièces : *L'Angelus.—Menuet. —Les Pifferari.— Musette. — Bal d'enfants. — Sérénade.—Royal menuet.—Nazareth. — Prélude.—Invocation.— Pastorale.—Danse de l'épée.*

Pour piano, violon et orgue: *Sérénade. — Hymne à Sainte-Cécile.—Quintette de cosi fan tute* (violoncelle).

La maison Lebeau est propriétaire de la *Sérénade.* Disons, en passant, que c'est une mine d'or pour l'éditeur.

Une autre mine d'or appartient à la maison Heugel: l'*Ave Maria* sur le prélude de Bach, morceau dont les arrangements de toutes sortes ont produit d'importants bénéfices.

La maison Heugel a encore publié : *Da pacem. —Inviolata,* à deux voix égales.— *Ave verum,* à deux voix.— *Mon habit.—Deux vieux amis,*— et *La jeune religieuse de Schubert,* transcription par Gounod pour violon, piano, orgue.

A côté de la maison Heugel, la maison Colombier où la partition du *Médecin malgré lui* a

Digitized by Google

été publiée ainsi que la première symphonie en *ré* (1).

Un autre ouvrage moins connu a paru chez le même éditeur. C'est une *Méthode de cor à pistons par Ch. Gounod, prix de Rome*, in-folio de 19 pages. Qui le croirait ? L'auteur de *Faust* a commencé par écrire pour le piston ! Dans un avant-propos, Gounod fait valoir les avantages de l'instrument, et il vante le cor à pistons fabriqué par M. Raoux, facteur et fournisseur du Roi; ce qui donne une date à la publication de cette méthode.

La partition de *Cinq-Mars* a été éditée chez Grus, ainsi qu'une marche religieuse, et la *Saltarelle*.

La partition de *Jeanne d'Arc* (2) a pour éditeur Gérard, (ancienne maison Meissonnier). *Ilala*, stances à Livingstone, a été également publié chez Gérard.

Dans ces dernières années, l'auteur de *Faust* s'est intéressé à la carrière artistique de M^me^ Georges Palicot (Marie Schneckenburger), élève de Guilmant et Delaborde. Avant de se

(1) Arrangée pour le piano à quatre mains par Georges Bizet.

(2) Partition piano et chant arrangée par Georges Bizet.

Digitized by Google

produire dans les Concerts, tant en France qu'à l'étranger, Mme Palicot avait tenu par intérim les grandes orgues de Ste-Marie des Batignolles et de la Trinité. Excellente musicienne, elle n'a pas voulu se confondre avec les nombreux virtuoses du piano. Elle s'est créé une spécialité, en jouant avec un incontestable talent du piano-pédalier. Malgré les perfectionnements apportés récemment par les maisons Erard et Pleyel à ce lourd instrument, le pédalier, aux basses brutales, nous paraît une annexe inutile au piano. Les doigts des pianistes nous suffisent amplement. Que leurs pieds gardent le repos ! Le pédalier est surtout utile comme terrain de préparation à l'étude du clavier de pédales du grand orgue.

Gounod a voulu flatter le talent de Mme Palicot, et il a écrit spécialement pour elle quelques pièces pour orchestre et piano-pédalier : *Danse Roumaine*, *Hymne national russe ;* et *Suite Concertante*. Pour piano-pédalier seul : *Canzonetta en ré*, *Choral et toccata en fa*.

La *Fantaisie sur l'hymne national russe*, publiée par l'éditeur Alphonse Leduc, a reçu plusieurs arrangements, notamment un arrangement spécial, pour deux pianos, par Gounod.

La *Suite Concertante*, éditée également chez Leduc, a été arrangée à deux pianos par Saint-Saëns, et pour piano seul par Pierné. Elle a été récemment transcrite pour piano à quatre mains par Charles de Bériot.

Cette *Suite Concertante*, où l'on distingue en

Digitized by Google

maints endroits le style d'Hændel et Mozart se divise en quatre parties : *Entrée de fête, La Chasse, Romance, Tarentelle.*

Gounod a composé quelques ouvrages de musique de chambre. Les abonnés du concert *La Trompette*, de la *Société de musique de chambre pour instruments à vent* (Salons Pleyel), et du quatuor Mendels ont pu entendre ces compositions. Je citerai notamment un Quatuor, et un Nonetto, *petite symphonie* pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Le Maître a peu sacrifié au piano. Cependant il n'est pas l'ennemi acharné de cet instrument trop universel (1). Dans une de ses lettres intimes, et en parlant d'une de ses mélodies, l'auteur de *Faust* écrit : « J'aime tant le piano là dedans ! On peut si bien le modérer et l'enrichir, sans dévorer la voix ! » (*Lettres et Documents*, p. 47).

Ne nous égarons pas à parler ici du piano, de ses pompes et ses œuvres, des services qu'il peut rendre, et du grave tort qu'il a porté à l'art. Terminons notre examen rapide des catalogues.

(1) Dans deux opuscules publiés en 1884 et 1885 chez Dentu, nous avons essayé de démontrer l'influence pernicieuse que le piano a exercé, par certains côtés, sur l'Art Musical :

Origines, variations et avenir de notre tonalité.

De la mauvaise influence du piano sur l'Art Musical. Etude sur les instruments à clavier : clavicorde, clavecin, piano.

Digitized by Google

Chez l'éditeur Lemoine :

Marche funèbre d'une Marionnette. — Dodelinette.— Vive la France. (Transcrit pour orchestre militaire par Sellenick). — *La partition de Polyeucte.— Jésus sur le lac Tibériade.— Messe du Sacré-Cœur de Jésus, à quatre voix. — Messe brève à quatre voix. — Miserere, chœur à quatre voix. — Passacaille. — Hymne à St-Augustin. — Petit Scherzo pour deux contrebasses.— Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc. — La vision de Jeanne d'Arc.— (Violon et orgue, ou orchestre). — La Salutation angélique. — Ave Maria.* — Etc.

Biondina. — Le recueil de 20 mélodies dont nous avons parlé plus haut, — et un grand nombre de mélodies séparées parmi lesquelles nous citerons :

Viens mon cœur (Avec violoncelle). — *L'Absent. — Chant des Sauveteurs bretons. — Réponse de Medjé. — Chanson de la Glu. — Les deux pigeons. — Elle sait ! — Dernières volontés. — Voix d'Alsace-Lorraine. — Vierge d'Athènes. — Passiflora. — O Salutaris à trois voix.— Memorare (duo).— Le Loup et l'Agneau (quatre voix).* Quelques cantiques ; plusieurs autres duos, chœurs, etc., etc.

Nous en avons fini avec les catalogues. Nous devions les reproduire par fragments, car ils nous montrent la variété et l'universalité de l'œuvre de

Digitized by Google

Gounod. Cet homme, depuis un demi-siècle, travaille opiniâtrement ; il a produit sans relâche. Rien qu'à ce titre il mérite une attention toute particulière.

C'est au collège que nous avons pris le musicien, et nous avons suivi sa brillante carrière par un examen plus analytique que critique de ses nombreux ouvrages. Nous avons été sobre d'appréciations personnelles. Pour conclure, nous observerons la même réserve. Il ne nous convient pas de verser l'encens ou le blâme sur l'œuvre musicale d'un artiste vivant, d'un musicien comme Gounod.

Plus tard, dans un long temps, je l'espère, lorsque le Maître aura disparu de la scène musicale, lorsque l'auteur de *Faust* appartiendra à la postérité, les biographes pourront saisir leur proie. Ils rendront leurs arrêts avec plus de liberté, plus d'autorité et plus de désintéressement. Si Bizet vivait encore, est-ce que la Critique rendrait à l'*Arlésienne* et à *Carmen* l'hommage qu'elle lui rend aujourd'hui ? La Critique contemporaine est oublieuse ou injuste ; et elle se trompe si souvent !

Plus tard donc, on retracera d'une façon plus complète la vie de Gounod; on fera connaître des détails plus intéressants, des incidents curieux, et un grand nombre de particularités que nous avons voulu garder sous silence. L'existence privée du musicien, son caractère, ses œuvres seront étudiés d'une façon plus intime.

Digitized by Google

A quoi nous servirait-il aujourd'hui de répéter ce que tout le monde sait, de dire, par exemple, que Gounod a sa rue dans le XVII[e] arrondissement de Paris, qu'il habite, au coin de la rue Montchanin, avec son beau-frère le peintre Dubufe, un hôtel somptueux, dont la galerie du second étage est garnie d'objets d'art? Si vous pénétrez dans son cabinet de travail, dans le Sanctuaire, vous verrez, au fond, un orgue d'église à tuyaux. C'est une salle de musique avec un grand piano à queue et une belle bibliothèque remplie d'œuvres littéraires et musicales. Près de la fenêtre, une table-bureau dans laquelle se dissimule un autre piano. Au moyen d'un truc, le clavier se découvre à volonté.

C'est là que le Maître reçoit les visiteurs. Le jeudi est le jour réservé aux étrangers. Ses amis sont accueillis chaque jour avec affabilité et bienveillance. Dans cette immense pièce, on a vu bien souvent l'auteur de *Faust* vêtu de velours noir, le cou entouré d'une cravate flottante, et les pieds emprisonnés dans de petits souliers de femme, car il y a toujours un peu de la femme chez Gounod. Sa conversation est charmante et persuasive. Le musicien est un causeur spirituel et éloquent. Sa physionomie est mobile, sa voix est douce, et quand il parle, on dirait de la musique.

Gounod a deux enfants: son fils Jean qui a épousé M[lle] Galand, fille du peintre décorateur; sa fille, Jeanne, qui, au mois de mars

Digitized by Google

1886, a épousé M. le Baron de Lassus. Le Nonce du Pape a béni, à l'église Saint-François de Sales, l'union des jeunes mariés. M. Jean Gounod s'occupe de peinture. Son père, lui aussi, a, dit-on, manié quelque peu le pinceau et la palette. Mais la musique de Gounod vaut mieux, beaucoup mieux, que sa peinture.

Qui n'a vu le maître soit au Théâtre, soit au Concert, soit le dimanche à l'église St-Augustin à la messe d'une heure, pendant laquelle il reste prosterné, la tête cachée entre les deux mains ? Il prie, à moins qu'il ne compose! Qui ne connaît cette belle tête couverte de cheveux blancs ? Ce n'est plus la figure du jeune lauréat de l'Institut telle que l'a montrée Ingres. Un demi-siècle a passé ! Ce n'est plus la tête représentée par plusieurs bustes, notamment par le buste de Carpeaux. La physionomie du musicien nous a été rendue de profil par le beau portrait d'Elie Delaunay. Là, Gounod semble plus recueilli. La pose est moins théâtrale que celle des portraits placés à l'étalage des éditeurs. C'est un Gounod plus intime. On sent là le rêveur et le poète.

Ajoutons que le 9 août 1877 il a été promu commandeur de la Légion d'honneur, et Grand Officier, en 1880, lors de la fête nationale du 14 juillet. Depuis 1860, il a reçu un grand nombre de décorations étrangères. S'il existait une distinction spéciale pour le Mérite Musical, Gounod devrait être grand chancelier de l'ordre.

Que de renseignements nous pourrions encore

Digitized by Google

reproduire sur cet homme éminent non seulement en musique, mais en toutes choses, sur ce grand artiste qui a séduit, charmé, conquis toute une génération, et qui a eu tant d'imitateurs. Les imitateurs de la musique de Gounod ont été nombreux. Qu'ils sont éloignés du modèle ! Saint-Saëns et Bizet, eux, ont suivi une voie indépendante. « Tout le monde fait de la musique de Gounod, écrivait un jour Reyer, mais jusqu'à présent, c'est encore celle de Gounod que je préfère. »

Enregistrerons-nous les reproches que l'on a adressés, à un point de vue général, au compositeur ? On a dit qu'il avait employé à satiété des formules et des procédés, comme la note tenue, les unissons, les marches harmoniques. On a dit que, dans son orchestre, les parties instrumentales ne manquaient pas, pour obtenir certains effets, d'envelopper le motif en se déroulant d'une manière invariable. On lui a reproché surtout de pratiquer avec excès ce que l'on appelle en terme de métier *la Rosalie*, c'est-à-dire de répéter plusieurs fois de suite le dessin mélodique, en progressions régulières, sur les degrés de la gamme. C'est une formule, une espèce d'imitation. Le mot *Rosalie* nous viendrait d'un ancien chant populaire italien (*Rosalia mia cara*) dont la mélodie est édifiée sur ce principe, ou d'un refrain allemand, ou encore d'une chanteuse appelée Rosalie, qui, selon Grétry, aurait mis à la mode cet ornement vocal. Quelle que soit

Digitized by Google

l'étymologie du mot, *la Rosalie* a été employée par les plus grands maîtres. Hændel et Mozart ne l'ont pas dédaignée. Elle est inhérente à l'art de la composition musicale, et, s'il est vrai que Gounod ait abusé de ce procédé, le maître a souvent écrit des *Rosalies* empreintes d'une véritable inspiration.

On a dit encore bien d'autres choses sur la musique de Gounod ; on a traité d'expédients ses chœurs de femmes, ses chansons de pâtre. Wagner prétendait que le compositeur avait recours à tous les moyens.

Tout cela est le petit côté de la question. On aura beau critiquer les procédés et les formules, Gounod n'en reste pas moins l'auteur de *Faust* et du *Médecin malgré lui*. Son originalité est bien tranchée. Il la puise non pas tant dans les moyens employés, ni dans sa science, que dans sa nature même. Les belles pages qu'il a écrites sont marquées par un accent tout personnel. Cet accent dérive à la fois de l'homme et du musicien. C'est l'accent de la prière, de l'extase, de l'adoration perpétuelle ; c'est le sentiment de l'apothéose, de la béatitude, sinon du désir. C'est aussi le charme, le rêve, la grâce légère, et, quand il le faut, le badinage. Un arrangement harmonique, d'un parfum doux et capiteux, vient parfois relever ce genre d'expansion musicale. L'acte du jardin, dans *Faust*, est une essence, un élixir concentré qui caractérise la musique du Maître. Gounod en a semé les gouttes sur ses composi-

Digitized by Google

tions. Il y a, çà et là, dans ses œuvres, quelque chose du boudoir, et voilà pourquoi sa musique plaît tant aux femmes. L'auteur de *Faust* a su les conquérir et les charmer. Il s'est pour ainsi dire mis dans leur être. On croirait qu'il a ressenti lui-même, pour mieux les rendre, les impressions de la femme aimée, ou les ardeurs de la religieuse qui s'extasie et se dépense dans la contemplation. Musique amoureuse, soit ! Mais d'un amour discret, contenu, étouffé, et qui invoque le Ciel.

Une fois, le Maître a fait éclater le transport amoureux dans toute sa vigueur. C'est au troisième acte de *Faust*, quand Marguerite, à sa fenêtre, se livre toute frémissante à ses pensées, sous les rayons de la lune... *Il m'aime !* dit la jeune fille, et *toutes les voix de la nature* semblent lui répéter ce mot magique. La passion déborde : *Ah ! qu'il est doux de vivre !* Marguerite n'y tient plus. Elle appelle Faust : *Viens !* crie-t-elle à son bien-aimé qui s'élance vers elle au milieu des harmonies savoureuses de l'orchestre. Voilà un morceau capital, où la musique peint le Réalisme dans toute sa vérité, et dans toute sa force. On a prétendu que le genre de Gounod visait surtout au mysticisme. Dans tous les cas, ce n'est pas dans l'acte du Jardin.

Le côté saillant et digne de remarque est cet accent personnel que nous avons essayé de définir, et qui doit primer, dans l'examen de l'œuvre, le côté scientifique, c'est-à-dire les moyens d'or-

Digitized by Google

chestre, les procédés harmoniques et les *Rosalies*. Cette note particulière a un mérite indéniable : elle émeut le public. La preuve en est dans la persistance du succès et de la faveur qui s'attachent aux principales compositions du Maître.

Gounod est entré dans la vie artistique à une époque déjà éloignée de nous. Depuis ses débuts, de grandes choses se sont accomplies : Wagner s'est imposé en France, et ses œuvres, si différentes des œuvres de Gounod, ont produit dans notre pays une impression retentissante et durable. Gounod a-t-il été atteint par cette Révolution dans l'art musical ? A-t-il changé sa manière ? A-t-il suivi de nouvelles tendances ? Non. Il est rivé à son œuvre par sa nature, et son œuvre est intacte. Tout en suivant le mouvement wagnérien, il a gardé ses convictions musicales. Il n'a pas bronché. Gounod a continué partout et quand même à faire de la musique de Gounod ; et le public, aussi bien en France qu'en Allemagne lui est resté fidèle. Quelque jugement que lui réserve la postérité, l'auteur de *Faust* aura jeté sur notre art contemporain un rayon lumineux, qui lui donne une place à part parmi les grands musiciens.

Avril 1890.

FIN.

Digitized by Google

INDEX ALPHABÉTIQUE [1]

Pages

About 262
Adam 43
Albert-Hall 294, 304, 318
Allaitement musical 122, 286
Auber 41, 46, 56, 261
Augier 37, 341
Aymès 40, 49
Azevedo ..... 232, 260, etc.
Barbier ..... 139, 340, 341, etc.
Bazin 21, 85
Bénédict 194, 264, 319
Berlin (Vente de manuscrits) 293
Berlioz et la Reine de Saba 383
Bernhardt (Sarah) 346, 392
Birmingham (Festival de) 400
Bizet 57, 68, 255, 422, 426, 429
Le Bourgeois gentilhomme 87
Bousquet 20, 22, 386
Carré ..... 139, 221, 341, etc.
Carvalho (Mme) ..... 155, 186, 194, 257, etc.

(1) Cet index n'est pas complet. Il renvoie seulement à quelques points principaux traités dans ce livre.

Digitized by Google

Pages

CARVALHO ..... 139, 140, etc.
CHOUDENS ..... 190, 191, 199, 417, etc.
CLARETIE 27, 292
COLIN 185
COLOMBIER 417, 421
COMETTANT 286, 288, 314, 319
CONSERVATOIRE 259, 276
CROSNIER 417
DANDIN (Georges). Livrets en prose 114, 115, 134
DAVID (Félicien) 173, 289
DELAPORTE 78
DELDEVEZ 21
DENNERY 376, 378
DÉSAUGIERS 88
DIDON (le Père) 392
DICKENS 273, 287
DUGASSEAU 386
DUMAS père 51
ÉDITEURS ANGLAIS 295
» FRANÇAIS 26, 28, 416
ESCUDIER 203, 416
L'ÉVÉNEMENT 292
FAURE 186, 290, 319
FAUST 139
— A Londres 158
— Mise en scène 159
— Remaniements 162
— La Critique en 1859 163
— Reprise 180
— Reprise au Châtelet 181
— A l'Étranger 181
— Ventadour 183
— A l'Opéra 183, 188
— Ballet 186
— En province et à l'étranger 190, 193
— Traité avec Choudens 192
— Vente à l'étranger ..... 197, etc.
LE FIGARO 315, 328
LE GAULOIS 292, 312, 314, 323
GÉRARD 422

Digitized by Google

Pages

GLOUX-GLOUX (Air des) 93
GOUNOD : Sa famille 9
— Prix de Rome 21
— Institut et Légion d'honneur 84, 428
— Gounod et la 9me symphonie 123
— Gounod et Berlioz 125
— Gounod et Mozart 127
— Gounod's choir ..... 287, etc.
GRUS 422
GUÉROULT 262
GYE (Covent-Garden) 200
HALANZIER 194, 376
HALÉVY 17, 56, 415
HEUGEL 191, 421
INGRES 28, 385, 389
JEANNE D'ARC : Reprise en 1890 345
JUGEMENT ANGLAIS 324
KRAUSS (Mme) 382
LACOMBE (Louis) 41, 347
LACORDAIRE 22, 391, 392
LEBEAU 419
LECOCQ 57
LEDUC (Alphonse) 423
LEGOUVÉ 281, 335
LEMOINE 413, 425
LÉPICIÉ 11
LESUEUR 17
LITTLETON 264
MAGALI 228, 412
LES MARTYRS 363
MAÜRI (Mlle) 370
MÉDITATION (Prélude de Bach) 71, 421
MÉLODIES ..... 24, 26, 410, etc.
MENDELSSOHN 25, 136, 206
MENDELSSOHN (Fanny) ..... 386, etc.
MESSE ORPHÉONIQUE 80, 394
— Sainte-Cécile 395
— Sacré-Cœur 398
— Jeanne d'Arc ..... 399, etc.
MÉTHODE DE COR A PISTONS 422

Digitized by Google

Pages

MIREILLE : Reprise en 1889 347
MISSIONS ÉTRANGÈRES 28, 419
MOLIÈRE 97, 140
MORS ET VITA 325, 405
NÉVADA (Mlle) 392
NIEDERMEYER 395
NINA GAËTANO 290
LE NOUVEAU-NÉ (Journal) 286
OFFENBACH 56, 57, 340
ORPHÉON ..... 79, 394, etc.
PALICOT (Mme) 422
PASCAL (Prosper) 191
PASDELOUP 65, 67
PATTI 201, 255
POIRSON 13, 395
POLIUTO 363
POLYEUCTE (Manuscrit de) .. 263, 278, 301, 311, 313, 322, etc.
PIANO 424
PIANO-PÉDALIER 423
RÉDEMPTION ..... 322, 327, 400, etc.
REICHA 14
RIGAUD (Traduction de Mirèio) 222
RIVIÈRE 325
ROCHEFORT ..... 269, 328, 329, 330.
ROMÉO A L'OPÉRA ..... 255, etc.
ROQUEPLAN 417
LA ROSALIE 429
ROYALTY-SYSTEM 297
SAINT-CLOUD (Incendie) 293
SAINT-JAMES-HALL 287, 290
SAINT-SAËNS 76, 126, 423, 429
SAPHO : Reprise en 1884 50
SCHUBERT 166
SCHUMANN 206
SEGHERS 66
SÉGUR (Mgr de) 144
SÉRÉNADE 70, 421
SIMON (Abel) 78
SIMON (Jules) 283
SMITH 287, 296, 310

Digitized by Google

Pages

SYMPHONIES..... 68
TANNHAÜSER..... 209
TAVISTOCK-HOUSE..... 273
— L'Orphelinat..... 285
— Soirées intimes..... 289
— Chœur..... 288, etc.
THÉATRE LYRIQUE : Inauguration en 1862..... 181
THÉATRE TAITBOUT..... 114
THOMAS (Ambroise)..... 56
VALENTINO..... 65
VERDI..... 376
VEUILLOT..... 64
VIARDOT (Louis)..... 34
VIARDOT (Mme)..... 32
WAGNER..... 123, 137, 138, 205, 208, 274, 430, 432
WECKERLIN..... 55
WELDON (Georgina)..... 131, 260, etc.
— Sa méthode de chant..... 285
— Ses carlins..... 291
— Ses publications..... 317
— Ses conférences à Paris.. 320-325, 414, etc.
WILHEM..... 75
WOLFF (Albert)..... 266, 312
YVAN LE TERRIBLE..... 163
ZIMMERMANN..... 43, 73, 417, 418

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE

PRÉFACE

Pages

LES COMMENCEMENTS DU MUSICIEN. — Le Conservatoire. — Rome. — Les Missions Étrangères..... 9

LES PREMIÈRES ŒUVRES DRAMATIQUES. — Sapho. — Ulysse. — La Nonne sanglante..... 37

LES CONCERTS (de 1851 à 1861). — L'ORPHÉON..... 65

ŒUVRES COMPOSÉES SUR DES LIVRETS TIRÉS DE MOLIÈRE ET LA FONTAINE. — Le Médecin malgré lui. — Philémon et Baucis. — La Colombe. — Georges Dandin..... 87

GOUNOD ÉCRIVAIN. (FAUST avant les répétitions au Théâtre-Lyrique)..... 121

FAUST..... 143

ŒUVRES DRAMATIQUES DE 1860 A 1870. — La Reine de Saba. — Mireille. — Roméo et Juliette..... 209

GOUNOD EN ANGLETERRE :

1° Georgina Weldon.— Gallia.— Tavistock-House. — Sociétés chorales. — Éditeurs anglais..... 263

2° Œuvres composées à Londres.— Les manuscrits. — Publications de Georgina Weldon. — Le procès..... 301

ŒUVRES DRAMATIQUES DEPUIS 1870. — Les deux Reines. — Jeanne d'Arc. — Cinq-Mars. — Polyeucte. — Le Tribut de Zamora..... 333

COMPOSITIONS RELIGIEUSES ET COMPOSITIONS DIVERSES. — LES CATALOGUES ET LES ÉDITEURS. — CONCLUSION..... 385

INDEX ALPHABÉTIQUE.

Digitized by Google

Digitized by Google

ERRATA

Page 73, septième ligne : Alexandre Batta transporta... *Lisez :* transposa...

Page 104, deuxième ligne : Il les épargnera du châtiment... *Lisez :* Il leur épargnera le châtiment...

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DU MÊME AUTEUR

Origines, Variations et Avenir de notre Tonalité

ÉTUDE THÉORIQUE ET HISTORIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUS

1 vol. in-8°, 1885. — Chez Dentu. — Prix net : 3 fr.

DE LA MAUVAISE INFLUENCE DU PIANO

SUR L'ART MUSICAL

Etude sur les Instruments à clavier : Clavicorde, Clavecin, Piano.

1 vol. in-8°, 1885. — Chez Dentu. — Prix net : 4 fr.

UN COIN DE LA BRETAGNE

ROSCOFF

Brochure grand in-8°, 1888. — Chez Dentu. — Prix : 2 fr.

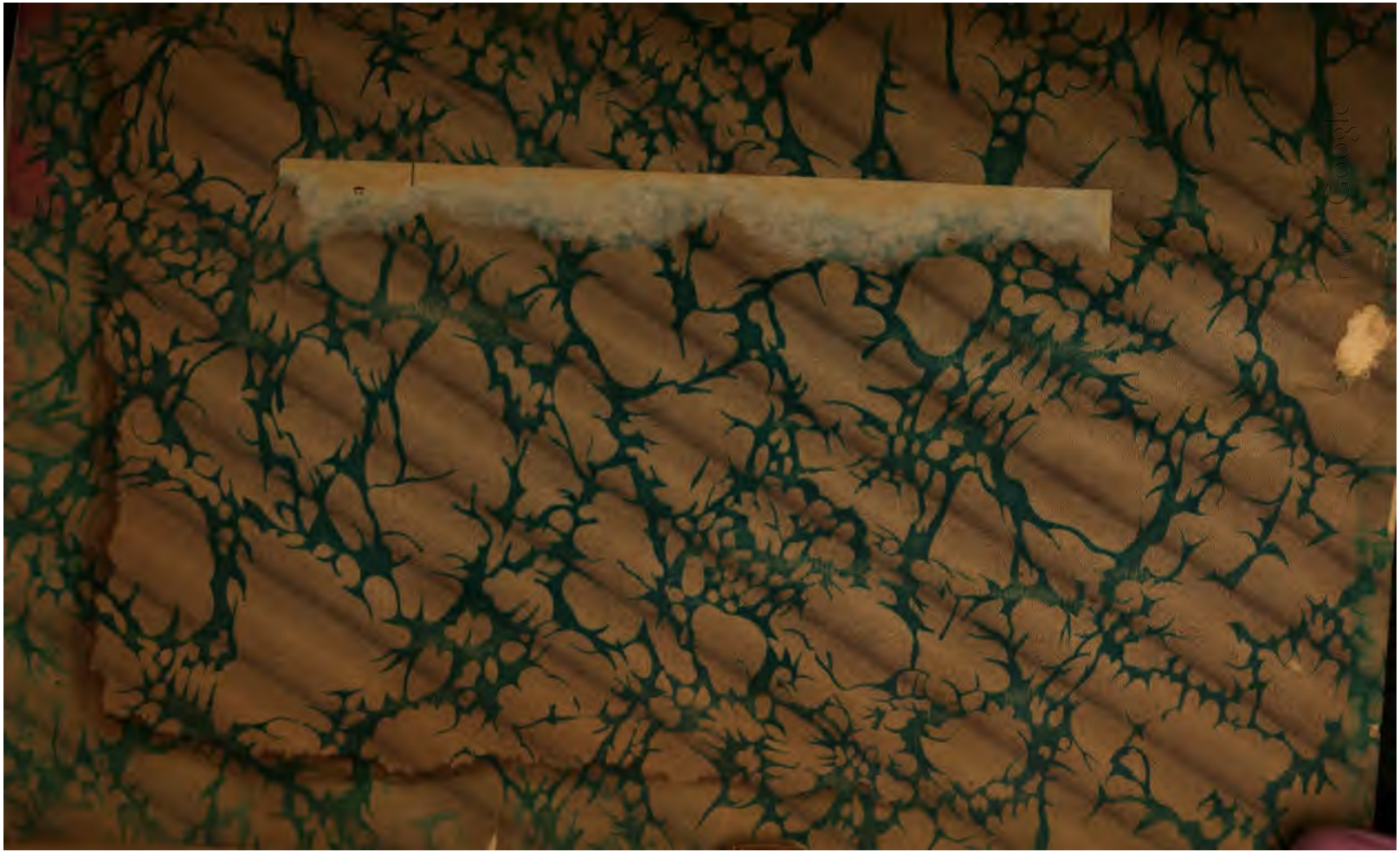
Marseille. — Imp. du Journal de Marseille, A. Garry et C°, rue Sainte, 6.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Stanford University Libraries
3 6105 001 879 639

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

Digitized by Google

Digitized by Google